harmonia mundi

Mozart

LA FINTA GIARDINIERA

KARTHÄUSER • OVENDEN • PENDA • CHAPPUIS • RIVENQ • IM • NAGY

FREIBURGER BAROCKORCHESTER
RENÉ JACOBS

Sommaire

Contents / Inhalt

CD 1

1 | **Ouverture** 4'22
2 | **ATTO PRIMO** 5'05
Scena prima
No.1 Introduzione
Ramiro, Podestà, Sandrina, Nardo, Serpetta: *Che lieto giorno*
3 | **Recitativo** Podestà, Ramiro, Serpetta, Nardo, Sandrina: *Viva, viva il buon gusto* 1'56
4 | **No.2 Aria** Ramiro: *Se l'augellin se n' fugge* 3'59
5 | **Scena seconda** 2'19
Recitativo Podestà, Serpetta, Nardo, Sandrina: *Presto, Nardo*
6 | **No.3 Aria** Podestà: *Dentro il mio petto io sento* 5'04
7 | **Scena terza** 3'12
Recitativo Sandrina, Nardo: Della nemica sorte
Scena quarta
Ramiro, Nardo, Sandrina: *Gl'uomini s'han da amar*
8 | **No.4 Aria** Sandrina: *Noi donne poverine* 3'37
9 | **Recitativo** Ramiro: *Sarei felice appieno* 1'05
Scena quinta
Nardo: *Io per me non capisco*
10 | **No.5 Aria** Nardo: *A forza di martelli* 3'18
11 | **Scena sesta** 1'45
Recitativo Podestà, Arminda, Serpetta: *Mia cara nipotina*
12 | **Scena settima** 2'59
No.6 Aria Contino: *Che beltà, che leggiadria*
13 | **Recitativo** Contino, Arminda, Podestà, Serpetta: *Sposa Arminda* 3'31
14 | **No.7 Aria** Arminda: *Si promette facilmente* 3'48
15 | **Scena ottava** 2'24
Recitativo Podestà, Contino: *Che dite, signor Conte*
16 | **No.8 Aria** Contino: *Da scirocco a tramontana* 3'55

17 | **Recitativo** Podestà: *Evviva, evviva!* 1'02
Scena nona
Serpetta: *In questa casa non si può più stare*
18 | **No.9a Cavatina** Serpetta: *Un marito oh dio, vorrei* 2'18
Recitativo Nardo: *Come in questa canzone*
No.9b Cavatina Nardo: *Un marito, oh dio, vorresti*
19 | **Recitativo** Serpetta, Nardo: *Bravo, signor buffone* 1'17
20 | **No.10 Aria** Serpetta: *Appena mi vedon* 3'19
21 | **Scena decima** 4'59
No.11 Cavatina Sandrina: *Geme la tortorella*
22 | **Recitativo** Arminda, Sandrina: *Questa sarà la bella giardiniera* 2'01
Scena undicesima
Contino, Arminda: *Vi son io*
23 | **No.12 Finale I (Setteto)** Contino, Sandrina: *Numi! Che incanto è questo* 3'23
Scena dodicesima
Arminda, Ramiro, Contino, Sandrina: *Ecco il liquor, prendete*
24 | **Scena tredicesima** 2'52
Podestà, Sandrina, Contino, Arminda, Ramiro: *Che silenzio!*
Scena quattordicesima
Podestà, Serpetta, Nardo: *Che tratto è questo*
25 | **Scena quindicesima** 3'28
Sandrina, Contino, Serpetta, Podestà, Nardo, Arminda, Ramiro: *Ma voi che pretendete*
26 | Arminda, Ramiro, Podestà, Serpetta, Nardo, Sandrina, Contino: *Perfido! Indegno* 3'01

CD 2

1 | **ATTO SECONDO** 3'24
Scena prima
Recitativo Ramiro, Arminda: *Non fuggirmi spietata*
Scena seconda
Contino, Arminda: *Ah che son disperato*

2 | **No.13 Aria** Arminda: *Vorrei punirti indegno* 3'50

3 | **Scena terza** 2'47
Recitativo Contino, Serpetta: *Ah costei non è donna*
Scena quarta
Serpetta, Nardo: *Quanto lo compatisco*

4 | **No.14 Aria** Nardo: *Con un vezzo all'italiana* 3'01

5 | **Recitativo** Serpetta: *Costui mi dà piacer* 3'16
Scena quinta
Sandrina, Contino: *Che strano caso è il mio!*

6 | **No.15 Aria** Contino: *Care pupille belle* 5'31

7 | **Scena sesta** 1'45
Recitativo Podestà, Sandrina: *Va', Conte disgraziato*

8 | **No.16 Aria** Sandrina: *Una voce sento al core* 5'43

9 | **Scena settima** 1'46
Recitativo Podestà, Arminda, Ramiro: *Ah che son stato un sciocco!*

10 | **No.17 Aria** Podestà: *Una damina* 2'58

11 | **Scena ottava** 0'48
Recitativo Ramiro, Arminda: *Sappi Arminda, ben mio*
Scena nona
Ramiro: *Eppur dalla costanza*

12 | **No.18 Aria** Ramiro: *Dolce d'amor compagna* 4'40

13 | **Scena decima** 4'02
Recitativo Podestà, Arminda, Serpetta, Contino: *Credimi nipotina*
Scena undicesima
Sandrina, Contino, Arminda, Serpetta, Podestà: *Io lo difendo*

14 | **Scena dodicesima** 5'31
No.19a Recitativo Contino: *Ah non partir... m'ascolta*
No.19b Aria Contino: *Già divento freddo, freddo*

15 | **Scena tredicesima** 2'10
Recitativo Nardo, Ramiro, Podestà, Serpetta: *Oh poveretto me!*
Scena quattordicesima
Serpetta, Nardo: *Va' pur, ma questa volta*

16 | **No.20 Aria** Serpetta: *Chi vuol godere il mondo* 3'38

17 | **Scena quindicesima** 3'32
No.21 Aria Sandrina: *Crudeli, oh dio!*
Recitativo Sandrina: *Dove son!*

18 | **No.22 Cavatina** Sandrina: *Ah dal pianto* 2'41
Recitativo Sandrina: *Ma qui niuno m'ascolta*

19 | **Scena sedicesima** 3'50
No.23 Finale II (Setteto) Contino, Nardo, Sandrina, Arminda: *Fra quest'ombre*

20 | Ramiro, Podestà, Arminda, Contino, Serpetta, Nardo, Sandrina: *Qui fermate* 3'49

21 | Sandrina, Contino, Podestà, Ramiro, Arminda, Serpetta, Nardo: *Mio Tirsi, deh senti* 5'54

CD 3

1	**ATTO TERZO** **Scena prima** **Recitativo** Serpetta, Nardo: *Sentimi, Nardo mio* **Scena seconda** Nardo, Contino, Sandrina: *Dovrò dunque languire…*	2'41
2	**No.24a Aria** Nardo: *Mirate che contrasto* **No.24b Duetto** Contino, Sandrina: *Da bravi seguitate*	2'45
3	**Scena terza** **Recitativo** Podestà, Serpetta: *Oh, l'ho pensata bene* **Scena quarta** Podestà, Armind, Ramiro: *Vedete che sfacciata*	2'03
4	**No.25 Aria** Podestà: *Mio padrone*	3'15
5	**Scena quinta** **Recitativo** Arminda, Ramiro: *Ramiro, orsù, alle corte* **Scena sesta** Ramiro: *E giunge a questo segno*	1'26
6	**No.26 Aria** Ramiro: *Va' pure ad altri in braccio*	3'08
7	**Scena settima** **No.27a. Recitativo** Sandrina, Contino: *Dove mai son!*	4'47
8	**No.27b Duetto** Contino, Sandrina: *Tu mi lasci?*	6'48
9	**Scena ultima** **Recitativo** Podestà, Nardo, Arminda, Serpetta, Contino, Sandrina, Ramiro: *Ma nipote mia cara*	1'51
10	**No.28 Finale III (Coro)** Tutti: *Vivo pur la giardiniera*	1'23

Sandrina (Violante)	Sophie Karthäuser, *soprano*
Contino Belfiore	Jeremy Ovenden, *tenor*
Arminda	Alex Penda, *soprano*
Cavaliere Ramiro	Marie-Claude Chappuis, *mezzo-soprano*
Podestà	Nicolas Rivenq, *baritone*
Serpetta	Sunhae Im, *soprano*
Roberto (Nardo)	Michael Nagy, *bass*

Freiburger Barockorchester

Flutes	Susanne Kaiser, Daniela Lieb
Oboes	Annkathrin Brüggemann, Maike Buhrow
Clarinets	Lorenzo Coppola, Tindaro Capuano
Bassoons	Javier Zafra, Benny Aghassi
Horns	Bart Aerbeydt, Gilbert Cami Farras
Trumpets	Friedemann Immer, François Petit-Laurent
Timpani	Charlie Fischer
Violins 1	Anne Katharina Schreiber Brian Dean, Martina Graulich, Gerd-Uwe Klein Kathrin Tröger, Eva Borhi
Violins 2	Beatrix Hülsemann, Daniela Helm, Christa Kittel Brigitte Täubl, Peter Barczi
Violas	Christian Goosses, Werner Saller Annette Schmidt, Raquel Massadas
Violoncellos	Guido Larisch, Stefan Mühleisen, Michal Stahel
Double basses	Frank Coppieters, Andy Ackerman
Fortepiano	Sebastian Wienand
Harpsichord	Wiebke Weidanz

Conductor René Jacobs

La finta giardiniera
Silke Leopold

Depuis la naissance de l'opéra bouffe en 1740, ce genre scénique et musical avait vu se développer divers rôles et scènes-types, garants d'un succès assuré quelle que soit l'action et pouvant être insérés dans n'importe quel libretto, comme autant d'éléments interchangeables. En matière de schématisme dramaturgique, l'opéra bouffe rattrapa rapidement l'opéra seria, le public s'intéressant moins à la nouveauté de l'argument qu'à la question de savoir comment l'histoire, rebattue et connue entre toutes, de l'amour et de ses égarements allait, dans ce cas précis, pouvoir faire l'objet d'un récit neuf et surprenant. De tels stéréotypes ne sont pas inhabituels dans les différents genres dramatiques, en particulier dans le domaine non strictement littéraire ; la commedia dell'arte, plus récemment aussi le western ou le soap-opera fondent leur existence sur cette fiabilité immuable du déroulement de l'action, qui permet au spectateur de supporter les événements les plus surprenants, les suspenses les plus insoutenables et les situations les plus dangereuses. En recourant à la typologie des rôles de la commedia dell'arte, Carlo Goldoni assura la viabilité de l'opéra-comique en adjoignant aux rôles comiques – les fous, les balourds ou les maladroits, les servantes et les valets roués – des personnages "sérieux" à l'image des "innamorati", les jeunes couples amoureux, ainsi qu'en introduisant des "caractères moyens" ("mezzo carattere"), qui mêlent comique et sérieux.

La finta giardiniera, le livret de l'œuvre à succès de Pasquale Anfossi donnée à Rome lors du carnaval 1774, répondait à toutes ces attentes sans pourtant se soucier réellement de la cohérence d'une action dramatique qui ne sert plus guère qu'à relier un passage obligé à un autre.[1] Avec ses sept personnages impliqués dans l'action, il incarne pour ainsi dire l'idéal-type de la dramaturgie de l'opéra bouffe. Au sommet de la configuration des personnages, on trouve Don Anchise, un personnage un peu lourdaud, déjà âgé, qui rappelle aussi bien le Pantalone de la commedia dell'arte que d'innombrables vieux garçons de l'opéra-comique, comme l'Uberto de *La serva padrona* de Giovanni Baptista Pergolesi ou le Pimpinone de l'intermezzo éponyme de Tommaso Albinoni. La noble et fière Arminda et le triste chevalier Ramiro illustrent les "parti serie", les rôles sérieux, le comte Belfiore et la comtesse Violante les "mezzo carattere" ; Serpetta et Nardo, quant à eux, viennent compléter le registre des "parti buffe" déjà représenté par Don Anchise. Enfin, avec la scène de folie, la scène de méprise et de quiproquo dans le jardin nocturne, la servante et ses vues sur son seigneur, l'aria "instrumentale", les accès de fureur d'Arminda et les crises de désespoir de Sandrina, le livret contenait donc tous les éléments susceptibles de garantir le succès d'un opéra bouffe.

Giuseppe Petrosellini – ou l'auteur du livret, quel qu'il fût – s'inspira largement des opéras à succès des années 1760. Avec *La buona figliola*, représentée en 1760 à Rome sur un livret de Carlo Goldoni d'après *Pamela*, le roman épistolaire de Samuel Richardson, Niccoló Piccinni avait trouvé un ton nouveau, qui élargissait le spectre de l'expression musicale de l'opéra bouffe en ajoutant aux deux registres connus, la caricature et le grotesque d'un côté, le profond sérieux de l'autre, une composante sentimentale. *La buona figliola* raconte l'histoire d'une séduisante jardinière nommée Cecchina, d'un marquis amoureux de la jardinière, et de sa sœur (à lui) qui, particulièrement fière de sa noble ascendance, tente de contrecarrer leur union parce qu'une telle mésalliance ne pourrait qu'inciter son fiancé (à elle), le non moins arrogant chevalier Armidoro, à refuser de l'épouser ; c'est enfin aussi l'histoire d'une paysanne, Sandrina, qui a, elle aussi, des vues sur le marquis. Il faut attendre que Cecchina se révèle n'être autre que la baronne Mariandel, enlevée alors qu'elle n'était encore qu'un bébé, pour voir les conflits se résoudre à la satisfaction générale et l'action se conclure par un double mariage. Compte tenu du succès que *La buona figliola* de Piccinni connut à travers l'Europe entière, il n'est guère étonnant que d'autres librettistes aient suivi ce modèle en créant des rôles semblables à celui de Cecchina, conjuguant à part égale l'innocence naturelle et la noblesse et dans lesquels la musique pouvait effacer les frontières sociales. À côté de Cecchina, la marquise Lucinda, avec sa furieuse aria de vengeance, et son fiancé Armidoro, dont le rôle de castrat permettait d'introduire l'atmosphère de l'opéra seria dans l'opéra bouffe, apparaissent comme des personnages d'un autre temps, d'une époque révolue.

Mozart, qui avait là pour la première fois depuis trois ans l'occasion d'écrire un nouvel opéra, se mit à la tâche avec une ardeur non dissimulée. Pour la première fois depuis son enfance, il s'attaquait à nouveau à un opéra bouffe, qui posait en matière de composition des exigences bien différentes de celles d'un opéra seria. Si dans l'opéra seria, il s'agissait avant tout de la représentation musicale des affects, des sentiments et des états d'âme, l'opéra bouffe avait aussi besoin que les moyens musicaux contribuent à la représentation de l'action extérieure. Par rapport à l'action, Mozart se retrouva dans l'obligation de composer deux grands finals, la rencontre des couples (anciens et actuels) à la fin du premier acte et le tohu-bohu dans la forêt obscure à la fin du second acte, et les solutions musicales qu'il développa pour ce faire rendent parfaitement compte de l'état dans lequel se trouvait alors le genre de l'opéra bouffe ; ce sont de longs finals "en chaîne", dans lesquels la mesure et la tonalité, par le tempo et le mode de déclamation, viennent parfaitement illustrer et structurer le déroulement de l'action. Le premier final décrit ainsi de manière pleinement audible l'entrée successive des personnages. Il débute alors que Belfiore reconnaît Violante en la personne de Sandrina inconsciente, par un mélange de récitatif accompagnato et d'arioso aux allures de menuet, se transforme en un allegro agité à 4/4, à l'arrivée d'Arminda et de Ramiro, puis, modulant de mi mineur à Mi bémol majeur en l'espace d'à peine deux mesures, se transforme encore une fois pour rendre compte de la majestueuse entrée du Podestà – "adagio ma non molto". L'arrivée de Serpetta et de Nardo est finalement annoncée par un nouvel élément formel intervenant dans l'Allegro, en Ré majeur et à 6/8. De cette manière, les différentes sections se succèdent l'une à l'autre selon le principe de progression décrit plus tard par Lorenzo Da Ponte comme la succession de "l'adagio, l'allegro, l'andante, l'amabile, l'armonioso, lo strepitoso, l'arcistrepitoso, lo strepitosissimo".[2]

À l'intérieur de chacun de ces éléments aussi, dont l'ossature musicale est déterminée par le tempo et la mesure, Mozart différencie les propos individuels des différents personnages par le mode de déclamation et l'accompagnement instrumental, ainsi que par la tonalité. Quand par exemple entre les mesures 392 et 431 du premier final, Arminda insulte Belfiore, que Ramiro ne comprend pas cette colère, que le Podestà et Serpetta pressent, voire harcèlent Sandrina et que celle-ci se lamente sur le sort cruel qui lui est fait, Mozart passe, à l'intérieur de ce bref passage (allegro et à ¾), de la tonalité de Ré majeur (Arminda) à celle de si mineur / mi mineur (Ramiro), puis à celle de la mineur (Podestà, Serpetta), puis enfin à celle de mi mineur (Sandrina). Par ailleurs, Arminda, la jeune fille noble, déclame sur le rythme courtois du menuet, tandis que Ramiro, dans sa souffrance, recourt au rythme "sanglotant" de la sarabande ; le Podestà et Serpetta s'expriment dans un babil de croches typique pour les scènes bouffe ; Sandrina, avec

1. Cf. à ce sujet Volker Mattern, *Das Dramma giocoso "La finta giardiniera" : ein Vergleich der Vertonungen von Pasquale Anfossi und Wolfgang Amadeus Mozart*. Laaber 1989.

2. Lorenzo Da Ponte, *Mémoires et livrets*. Édition établie, présentée et annotée par Jean-François Labie, Paris 1980, p. 115 (Deuxième Partie, 1779-1792). Da Ponte évoque le livret *Il ricco d'un giorno* (Le Riche d'un jour), mis en musique par Salieri. (Note du traducteur).

ses intervalles très amples, recourt elle aussi au rythme de la sarabande. C'est en vérité elle qui souffre, ce que Mozart exprime admirablement à travers le chromatisme descendant de la basse qui accompagne son chant, suivant le modèle typique de la "basse de lamento".

À côté des ensembles, parmi lesquels le duo de réconciliation entre Sandrina et Belfiore témoigne lui aussi d'une nouvelle approche musicale de la situation inhérente au duo, à la manière d'un final "en chaîne" ouvert, c'est avant tout dans les arias que Mozart, âgé maintenant de dix-huit ans, apporte la preuve de sa grande maîtrise dans la caractérisation musicale des personnages et des situations. Pour ce qui est de la forme des airs, le compositeur disposait dans l'opéra bouffe d'une liberté bien plus grande que dans l'opéra seria, liberté dont Mozart ne se prive pas de faire usage. Ce sont pourtant moins les caractéristiques formelles que les aspects affectifs qui rendent compte des progrès considérables accomplis depuis *La finta semplice*. Cela concerne même des types d'airs aussi traditionnels que l'air "du catalogue" "Da Scirocco a Tramontana" (Du Sud au Nord), dans lequel Belfiore, soutenu par les accents souverains de la trompette, récite en un geste aussi pompeux que monotone l'impressionnante litanie de ses ancêtres, ou l'aria instrumentale "Dentro il mio petto io sento" (Dans mon cœur j'entends), dans laquelle le jeu de la flûte et du hautbois rend perceptibles les sentiments harmonieux du Podestà amoureux, avant que trompettes et timbales, bassons et contrebasse ne révèlent, dans le texte de l'aria comme dans la partie d'orchestre, qu'il est finalement submergé par le désespoir. Mais une fois de plus, cela concerne avant tout les airs de la protagoniste, dans lesquels Mozart déploie toute la palette des possibilités d'expression, émotionnelles et sociales.

Lorsque la comtesse Violante joue la jardinière devant Ramiro, elle imite dans son air d'entrée ("grazioso") "Noi donne poverine" (Nous autres, pauvres femmes) ce ton sentimental et en apparence naturel que Niccoló Piccinni avait rendu célèbre dans des airs comme celui de Cecchina dans *La buona figliola*, "Una povera ragazza" (Une pauvre fille). Rien dans cet air très simple de Violante, simplement accompagné aux cordes, n'indique que sous les atours de la jardinière se dissimule une comtesse ; d'un autre côté, la musique ne comprend aucun élément de nature à caractériser à coup sûr la jardinière comme une fille d'humble condition, issue du peuple. Et lorsque, seule sur scène, Violante déplore son destin dans la cavatine "Geme la tortorella" (La tourterelle se lamente), ce n'est pas seulement le texte, sous la forme d'un air "allégorique", mais aussi la musique, avec toute la richesse de ses nuances sonores, mélodiques et harmoniques, qui trahit l'ascendance noble de la jardinière, sans pourtant que la musique ne laisse transparaître le moindre trait héroïque. Un abîme sépare les deux airs "Noi donne poverine" et "Geme la tortorella", pourtant identiques dans l'accompagnement orchestral et l'indication de mesure. La texture sonore – violons avec sourdine et pizzicati aux cordes graves, triolets de doubles croches aux seconds violons et motifs délicats, correspondant aux coloratures de la voix chantée – , l'hésitation entre majeur et mineur ainsi que l'entrée de la voix au beau milieu de la cadence de la ritournelle orchestrale, qui permet d'opérer une véritable fusion entre le chant et la partie instrumentale, tout cela contribue à combiner une exégèse textuelle traditionnelle et une description orchestrale de la nature, d'où résulte un épanchement sentimental d'une beauté arcadienne littéralement enchanteresse.

La grande scène qui précède le second final, et qui commence par l'air en ut mineur "Crudeli, fermate" (Cruels, arrêtez !), menant d'abord à un récitatif accompagnato, puis à la cavatine en la mineur "Ah dal pianto, dal singhiozzo" (Ah, de pleurs et de sanglots), puis enfin à un autre accompagnato, est, avec son désespoir si violemment exprimé, à la manière de l'*aria agitata* (les deux airs sont précédés de la même indication "Allegro agitato"), à ce point représentative du domaine expressif de l'opéra seria que dans le contexte de cette comédie à quiproquo, elle fait presque l'effet d'un corps étranger. La musique s'abstient de toute distance ironique, qui pourrait faire du malheur de Sandrina un objet de railleries. À la différence de son air d'entrée, dans lequel elle maîtrise parfaitement son attitude, Sandrina apparaît ici comme un personnage littéralement pourchassé, dont le malheur égale bien celui des héroïnes d'opéra seria comme Aspasia ou Giunia.[3]

Sont-ce ces arias qui ont inspiré à l'écrivain et critique musical d'Augsbourg Christian Daniel Schubart le jugement prophétique qu'il formula sur Mozart ? Après avoir assisté à une représentation, il s'exprime en ces termes dans la revue qu'il éditait lui-même sous le titre *Teutsche Chronik* [Chronique allemande] : "J'ai également entendu un opéra bouffe de ce merveilleux génie qu'est Mozart. Il s'intitule : *La finta giardiniera*. Des flammes de génie fusent çà et là, mais ce n'est pas encore ce feu calme et tranquille qui s'élève depuis l'autel vers le ciel dans des nuées d'encens. Si Mozart n'est pas une plante de serre, il deviendra un des plus grands compositeurs qui aient jamais existé." (*Teutsche Chronik*, 34e livraison, 27 avril 1775, p. 267).

En dépit du grand enthousiasme suscité par cet opéra d'un jeune homme à peine âgé de dix-huit ans – c'est avec fierté que Mozart évoque dans une lettre à sa mère restée à Salzbourg les tonnerres d'applaudissements et de bravos qui saluèrent la première – *La finta giardiniera* ne connut que trois représentations. Une version "Singspiel" en langue allemande, comprenant des dialogues parlés et réalisée en 1779 à Salzbourg en collaboration avec la troupe de comédiens de Böhm, fut donnée en 1780 à Augsbourg et plus tard encore à Francfort sur le Main et à Mayence. Mais il fallut attendre plus de dix ans pour que Mozart compose un autre opéra bouffe.

in: S. Leopold (éd.), *Mozart-Handbuch*

Traduction Elisabeth Rothmund

3. Respectivement dans les opéras de Mozart *Mitridate, re di Ponto* et *Lucio Silla*.

Un opéra de Mozart "...encore jamais joué sur aucune scène"
À propos de l'enregistrement de **La finta giardiniera**
dans sa version "posthume" de Prague (1796)

René Jacobs

I. Les métamorphoses d'un "work in progress"

Après trois représentations seulement – la deuxième dans une version sensiblement abrégée – au Salvatortheater de Munich, l'opéra de Mozart *La finta giardiniera* fut précocement retiré de la programmation, et du vivant du compositeur, l'œuvre ne fut plus jamais mise en scène dans sa version d'origine (1775). Si nous disposons de témoignages dithyrambiques, émanant de Wolfgang comme de Leopold Mozart, attestant du succès qu'aurait connu cet opéra, il convient cependant de les considérer avec circonspection. Plus de trois ans après la création, dans une lettre qu'il adresse à son père depuis Mannheim, Wolfgang s'exprime en ces termes à propos de l'intendant de théâtre de cour de Munich, le Comte von Seeau, qui séjournait alors également dans cette ville : "Savez-vous ce que ce maudit Seeau raconte ici ? – Que mon opéra bouffe aurait été sifflé à Munich !" Le succès plus que relatif de l'opéra est sans aucun doute un indice de la perplexité du public face aux innovations que présente cette œuvre. La composition de Pasquale Anfossi sur le même livret (Rome 1774) jouit en revanche d'une popularité bien plus grande.
À partir de 1779, l'opéra de Mozart, transformé en "Singspiel", figura au répertoire de la compagnie de son ami Johann Heinrich Böhm. L'œuvre fut raccourcie et traduite en allemand. L'"Air de la généalogie" de Belfiore (nº8) fut attribué au Podestat et les récitatifs remplacés par des dialogues parlés. Dans de nombreuses villes allemandes, cette "Fausse Jardinière" ("Verstellte Gärtnerin"), dont le livret parut à Augsbourg en 1780, fut représentée jusqu'à la fin des années 1780 (par exemple à Francfort en 1789). Mais il fallut attendre la mort de Mozart pour que sa ville préférée, Prague, se soucie de cet enfant quelque peu négligé de son compositeur chéri. Trois jours avant la première au "Théâtre Patriotique" (le 17 mars 1796), une "annonce théâtrale" parue dans le *Prager Neue Zeitung* présentait l'opéra comme une œuvre NOUVELLE, "encore jamais jouée sur aucune scène". C'était là moins un mensonge motivé par des intérêts d'ordre publicitaire qu'une semi-vérité savamment calculée. La pièce était en effet présentée dans une adaptation radicalement neuve : dans presque tous les numéros, l'instrumentation du manuscrit autographe de Mozart se trouvait sensiblement élargie et une bonne partie des numéros avait fait l'objet de coupures radicales. Nous disposons actuellement de deux copies d'époque de cette version : la partition "Náměšť" est aujourd'hui conservée à Brno (Brünn), la partition dite "d'Oels", du nom de la ville de Silésie où cette version fut rejouée en 1797, à Dresde. Tandis que l'exemplaire de Brno comprend la totalité du texte italien ainsi qu'une traduction allemande ajoutée par la suite, celui de Dresde ne comporte que le texte allemand. On trouvera davantage de détails sur ces deux sources dans l'essai de la musicologue tchèque M. Jonášová.
C'est cette version "posthume" de Prague, la dernière d'une longue série de métamorphoses de *La finta giardiniera*, et non la version originale de la Nouvelle Édition des Œuvres de Mozart (*Neue Mozart Ausgabe*, NMA), que nous proposons ici ; l'instrumentation élargie, qui s'inscrit dans la continuité du style tardif de Mozart, a été intégralement conservée, mais nous avons en revanche préféré ne pas retenir la plupart des coupures qu'elle inclut. Nous avons eu à notre disposition un fac-similé du manuscrit de Brno ainsi que celui de Dresde,[4] et remercions chaleureusement le *Moravské zemské muzeum* de Brno (Irena Veselá, Ph.D.) ainsi que la *Fondation Internationale Mozarteum* de Vienne (Dr. Ulrich Leisinger) pour nous avoir facilité l'accès à ces sources. Dans la partition "Náměšť", l'opéra est intitulé "La finta Giardiniera *per Amore* / Drama giocoso / in / Tre Atti Del Signore Wolfgango Mozart."

II. L'adaptateur : si ce n'est pas Mozart, qui est-ce ?

Dans son ouvrage sur Mozart (1919-21), le grand spécialiste Hermann Abert fut le premier à attirer l'attention du monde musical sur la version pragoise de *La finta giardiniera*. Il ne connaissait que le manuscrit de Dresde, et n'avait absolument pas conscience d'un lien possible avec Prague. Il souligne particulièrement "l'usage progressiste de l'appareil orchestral, aussi bien des instruments à cordes – altos et violoncelles – que des instruments à vent. Dans un style qui est tout à fait celui du dernier Mozart, ceux-ci servent à relier entre elles les cadences des différentes séquences thématiques grâce à de petites phrases expressives, mais ils ont aussi une fonction de 'coloration'. Et surtout, ils se mêlent aux cordes à la manière nouvelle inaugurée par l'orchestre de Mannheim, c'est-à-dire qu'ils n'interviennent plus seulement à certains moments bien précis, mais tout au long de l'œuvre. Les vents interviennent ainsi dans presque tous les épisodes dévolus précédemment aux cordes seules et leurs interventions solistes ont plus d'impact [que dans la version originale]." Abert évite soigneusement toute spéculation quant à l'identité de l'auteur de cette adaptation. Selon lui, on reconnaît ici à l'œuvre "une méthode bien particulière et une main très sûre." Il n'envisage donc guère d'attribuer à un autre "que Mozart lui-même ou un fin connaisseur de son œuvre, un artiste au goût aussi délicat que sûr" cette "amélioration de l'œuvre originale, sensible à tous points de vue".
Sous l'influence de ce jugement favorable, Karl Schleifer décida au lendemain de la Seconde Guerre mondiale d'éditer le manuscrit, qui avait survécu comme par miracle au bombardement de Dresde. Dans la "présentation" ("Bericht") de l'œuvre (parue en 1956 avec un texte allemand modernisé), l'adaptateur du livret Hans Henny Jahnn, s'exprimant également au nom de l'éditeur décédé entretemps, s'égare en spéculations sur une possible paternité de Mozart lui-même qui, comme on le sait, avait défendu son œuvre "contre des attaques explicites et implicites" (pensait-il à celles de Seeau ?) et aurait reconnu par la suite, "pendant ses premières années viennoises, encore incertaines, les faiblesses de l'œuvre, notamment en matière d'instrumentation et de timbre". Jahnn supposait que la nouvelle version, établie "progressivement" entre 1782 et 1789, avait été jouée dès 1789 à Francfort...
Lorsque Robert Münster parvint, le premier, à établir en 1965 que le manuscrit de Brno nouvellement découvert était antérieur à celui de Dresde et qu'il avait pu lui servir de source, il considéra "dans un premier temps comme vraisemblable" que cette version, reliée entretemps dans la recherche à des représentations données à Prague, n'était pas l'œuvre de Mozart lui-même. Rudolph Angermüller et Dietrich Berke, les éditeurs de *La finta giardiniera* dans la NMA (1978), considèrent l'authenticité de l'instrumentation élargie de la version de Prague, "quelle

4. W. A. Mozart, *Die Gärtnerin aus Liebe* ... Éd. par Karl Schleifer d'après le manuscrit de la bibliothèque d'Oels conservé à Dresde. Hambourg / Berlin 1956.

que soit l'habileté qui s'y révèle dans le détail", comme "largement douteuse". Mais Stefan Kunze met en garde vis-à-vis de toute conclusion trop hâtive : "L'instrumentation élargie, notamment, demande encore à être minutieusement examinée, et on devrait se garder d'en écarter par trop rapidement l'authenticité." (*Mozarts Opern*, 1984). Ce dont nous avons besoin, ce ne sont pas tant de nouvelles études relatives aux sources, mais, à l'image du travail de Hermann Abert, de travaux critiques portant sur le style d'écriture de l'adaptation pragoise. Sa réalisation est en effet bien plus que simplement "habile" : elle est si pleine de brio et d'imagination qu'elle n'a pas besoin d'un label "made by Mozart" pour inspirer le respect. Il est plus que probable qu'il faille en chercher l'auteur parmi les musiciens amis et familiers de Mozart à Prague. Une possibilité parmi bien d'autres : Johann-Baptist Kucharž, organiste au monastère de Strahov – d'où provient une copie incomplète de *La finta giardiniera* dans laquelle M. Jonášová voit une possible source pour la partition "Náměšť" – et maître de chapelle à l'opéra, compositeur et professeur de composition. Ce "mozartien" ("Mozartovec") convaincu a réalisé pour Mozart des réductions pour piano et composé en 1794 des récitatifs pour *La Flûte enchantée*.

III. La qualité musicale de la réorchestration pragoise

Les interprétations "historicisantes" sont une invention moderne, mais à l'époque, il n'en était pour ainsi dire pas question. De manière analogue aux adaptations que Mozart fit lui-même de Haendel (1788-1790), l'adaptateur pragois de *La finta giardiniera* entendait adapter à son époque le timbre et l'image sonore de l'œuvre. Mozart, lui aussi, avait procédé dans ses adaptations de Haendel à diverses petites coupes ou suppressions : "des tentatives visant à actualiser une musique qui pouvait paraître obsolète aux contemporains. Nos préférences historiques actuelles ne nous autorisent guère à porter sur cette démarche un jugement pédant dans le style d'un Beckmesser." (V. Braunbehrens). Entre le *Messie* de Haendel (1742) et l'adaptation qu'en fait Mozart (1789), il s'est écoulé près d'un demi-siècle (47 ans), tandis que la version d'origine de *La finta giardiniera* (1774) et son adaptation pragoise (1796) ne sont séparées que par 22 années. Le danger de voir le "traducteur" musical trahir l'original par amour, donnant ainsi raison au proverbe italien "Traduttore, traditore!", est donc bien plus grand dans le premier cas que dans le second !
En 1796, l'orchestration originale de *La finta giardiniera* était considérée comme obsolète. L'orchestre classique des opéras de Da Ponte, de *La Flûte enchantée* ou de *La Clémence de Titus*, dont le langage musical avant-gardiste était compris à Prague, alors qu'à Vienne ou ailleurs on le trouvait trop compliqué et surchargé, avait depuis longtemps supplanté l'orchestre du premier classicisme. C'est la raison pour laquelle l'adaptateur de la version pragoise chercha à adapter l'instrumentation d'origine au goût d'un orchestre "moderne", de la manière même dont Mozart avait réalisé ses orchestrations d'œuvres de Haendel : en ajoutant des parties d'instruments à vent, en étoffant les parties de cordes et en procédant à des coupures. On parvient alors pour la version pragoise à une conclusion identique à celle de Silke Leopold à propos de ce type d'arrangements : il faut y voir une confrontation productive avec l'original, dans laquelle les nouvelles parties destinées aux bois pouvaient déboucher sur "une exégèse du texte qui dépasse celle de la version initiale". Dans la réorchestration de *La finta giardiniera*, cela se produit avant tout par l'introduction de clarinettes, dont le nouveau timbre "lumineux" – et porteur de "Lumières" – relie entre eux les différents ancrages génériques de l'opéra (comédie larmoyante – comédie – farce). L'adaptation du "mozartien" anonyme et celles auxquelles Mozart procéda lui-même vont ainsi "bien au-delà d'une simple réorchestration", et témoignent "de leur qualité non seulement musicale, mais aussi intellectuelle" (Leopold).
Une comparaison des instrumentations des versions de Munich et de Prague permet les constatations suivantes :

1) La version originale compte huit arias sans instruments à vent contre 14 dans lesquels ceux-ci sont présents : une proportion nettement plus élevée que dans n'importe quel autre opéra de Mozart, y compris les œuvres les plus précoces. Est-il possible que Mozart ait voulu ne pas être trop exigeant envers la Chapelle de la cour de Munich, un orchestre très moyen avant qu'il ne fusionne en 1778 avec la très célèbre chapelle de Mannheim pour former un orchestre unique dans lequel tous les premiers pupitres étaient tenus par des musiciens de Mannheim ? Dans la version de Prague, seule la cavatine de Serpetta et Nardo (n°9) ne recourt qu'aux cordes. Toutes les autres arias avec cordes de la version initiale se voient dotées de quatre à huit parties à vent supplémentaires.

2) À Munich, l'orchestre ne comprenait pas de clarinettes mais dans deux numéros, les cors étaient au nombre de quatre, et non de deux, comme c'était l'habitude. À Prague, en revanche, deux clarinettes intervenaient dans 15 des 28 numéros tandis que le nombre des cors était ramené à deux.

3) On s'étonne de voir que dans la version originale, les moments-charnière de l'opéra (l'ouverture avec introduction ainsi que les ensembles de fin d'acte) sont orchestrés avec beaucoup de prudence (parcimonieusement ?) : deux hautbois, deux cors et les cordes, alors même que l'orchestre disposait également de deux flûtes, de deux bassons, de deux trompettes et de timbales. Il n'y a que dans le n°23 (le 2e *finale*) que les hautbois alternent un moment avec les flûtes tandis que les bassons ont 20 mesures à jouer ! La version pragoise est ici nettement plus généreuse : comme dans les ouvertures des œuvres de Haendel adaptées par Mozart, c'est l'orchestre classique au grand complet qui est sollicité.

4) Il est tout à fait passionnant d'observer comment la version de Prague procède à une "émancipation" des bois à l'intérieur du groupe – cela vaut également pour les altos –, ce qui donne au nouvel orchestre une dimension nettement plus "démocratique" qu'à l'ancien. À l'occasion, l'"harmonie" des bois et des cors gagne à ce point en autonomie qu'elle fait littéralement taire les cordes. C'est le cas dès l'Andante grazioso de l'ouverture, que la version d'origine réservait exclusivement aux cordes.
• *Émancipation des flûtes*. On se demande si la / les flûte(s) qui, dans la version de Munich, n'intervien(nen)t qu'à trois reprises, n'étai(en)t pas jouée(s) par les hautboïstes, une pratique habituelle dans la musique baroque. Dans le n°3, la flûte ne joue que parce que le Podestat, comparant ses changements d'humeur avec les couleurs instrumentales et les modifications de tempo d'un mouvement symphonique, évoque explicitement les "flauti" (de même que les hautbois, altos, bassons, trompettes, timbales et contrebasses, qui interviennent tous

également en solistes). Dans la version de Prague, en revanche, les flûtes sont les “prima donna” de l’orchestre, sans cesse en action. C’est également le cas des adaptations de Haendel par Mozart, tandis que cette démarche reste plus rare dans ses derniers opéras.

• *Émancipation des bassons* : Les bassons ne sont employés comme instruments obligés que dans quatre numéros de la version d’origine. De manière facultative, ils pouvaient doubler ad libitum les cordes graves – là aussi, la tradition était ancienne. N’importe quel bassoniste “moderne”, en revanche, pourra témoigner que les nouvelles parties de basson de la version de Prague sont bien plus intéressantes ; ils ajoutent de l’humour et de la sensualité.

• *Émancipation des altos* : dans la version originale, ils sont souvent utilisés “col basso”, conformément à une pratique ancienne en vogue auprès de compositeurs pressés. Dans la version de Prague, en revanche, les parties d’alto sont parfaitement autonomes. Divisés, ils doublent parfois les violons à l’octave inférieure, un effet sonore particulièrement apprécié par le Mozart de la maturité. Il n’y a aucune place pour l’ennui dans les parties d’alto. L’adaptateur pragois accroît aussi l’apport des violons et des violoncelles grâce à des traits virtuoses supplémentaires, surtout dans les deux grands finales et dans l’air bouffe de Nardo (nº14).

5) Du point de vue de la technique de composition, la réorchestration de *La finta giardiniera* est d’un très haut niveau. L’adaptateur a su adapter les parties instrumentales existantes aux possibilités et au timbre d’un orchestre très virtuose de la fin du XVIIIe siècle. Il poursuit le développement des motifs d’accompagnement de Mozart et les inscrit dans un “contrepoint” qui les mêle à de nouveaux motifs. Le flot de ses inventions semble parfois dû à une certaine peur du vide. Aux endroits où Mozart laissait un chanteur sans accompagnement, il remplit les mesures ainsi laissées vierges. Cela pourrait irriter, si ces ajouts n’étaient pas aussi originaux que le sont par exemple les amusants motifs des instruments à vent dans l’air de la généalogie de Belfiore (“Ecco Numa, ecco Scipione”) ou les accords aux cordes, qui soutiennent ironiquement le Podestat au nº17, alors que dans la partition autographe, Mozart l’abandonne (l’oublie ?) durant six mesures. Dans l’air de la généalogie, les unissons présents à l’orchestre dans la version originale sont fort brillamment harmonisés, ce qui n’est pas sans rappeler la manière dont Mozart avait adapté l’air de basse “The people that walked in darkness” dans le *Messie* de Haendel. Dans la scène de folie, clownesque, du couple Sandrina / Belfiore, qui conclut l’acte II (“Io son Medusa”), la flûte soliste de la version de Prague semble, elle aussi, devenir folle : les mesures ajoutées exigent une virtuosité des plus intrépides. Ainsi l’orchestre est-il nettement plus sollicité dans la version pragoise que dans celle de Munich. La grande habileté de l’adaptateur et son humour contaminent l’orchestre, l’opéra de jeunesse subit une cure de rajeunissement.

6) Dans les deux copies de la version de Prague, les nuances dynamiques et les indications de tempo sont reportées avec davantage de cohérence et de soin que dans la partition autographe. Parfois, la version de Prague corrige ou complète la version originale. Comme le remarquait déjà Hermann Abert, la version de Prague ajoute dans les deuxième et troisième mesures de l’air de Belfiore nº15 le point culminant de la mélodie initiale, qui manquait.

IV. La qualité intellectuelle de la réorchestration de la version de Prague

L’adaptateur anonyme de la version de Prague a dû être un fin dramaturge. Grâce à l’élargissement de l’instrumentation, il semble parvenir à une exégèse du texte qui dépasse celle de la version initiale. Le nouveau rôle des instruments à vent, considérablement renforcé, notamment en ce qui concerne les clarinettes, revêt ici une importance capitale. Pour l’expliquer, il nous faut d’abord nous attarder un peu sur le livret de Giuseppe Petrosellini, que la récente étude de Paolo Gallarati[5] a affranchi de la triste réputation qui lui avait été attribuée – celle d’un livret plutôt médiocre. C’est bien le manuscrit “Náměšt” qui comprend l’intégralité du texte de ce poète romain. C’est là une indication précieuse, car il faut sans doute y voir un indice de ce que la version de Prague fut certes jouée avec le texte allemand ajouté plus tard dans la partition, mais conçue à l’origine pour des représentations en italien.

Gallarati place *La finta giardiniera* dans une tradition d’opéras qui véhiculent tous la même morale (et qui contiennent une bonne dose de critique sociale !) : la noblesse de cœur est bien supérieure à tous les titres de noblesse. La Violante de Mozart, alias Sandrina, est de la même lignée que la tragique et pathétique Griselda d’A. Scarlatti (livret : A. Zeno, d’après Boccace) et que la comique et sentimentale Cecchina de Piccinni (dans *La buona figliola*, sur un livret de Goldoni). Elle annonce déjà la Cenerentola de Rossini. Le “dramma serio-comico” de Mozart confronte et conjugue différents plans stylistiques parfois très éloignés les uns des autres : [1] le niveau très élevé de la *tragédie*, dans le personnage de Sandrina ; [2] le niveau moyen de la *comédie*, incarné par Ramiro / Arminda et Serpetta / Nardo (ils représentent les deuxième et troisième couples : le couple noble et galant et le couple populaire, divertissant) ; enfin [3] le niveau plus bas de la *farce*, avec le Podestat de Milan, si ridicule qu’il ne comprend pas pourquoi les autres se moquent de lui (Finale I : “lasciarmi solo com’un ridicolo”). Est à mettre sur le même plan le comte Belfiore de Rome, tout aussi ridicule lorsqu’il tente d’impressionner Arminda avec des clichés empruntés à l’opéra baroque, vient faire le fier auprès du Podestat avec un arbre généalogique remontant prétendument à Tibère et Caracalla – qui ne comptaient pas précisément au nombre des empereurs romains les plus doux – et fait rimer dans son air de folie “Già divento freddo, freddo” (nº19) le mot “caso” (le destin) avec “naso” (le nez). L’idée plutôt osée de Petrosellini consistait à lier ce bouffon égocentrique à Sandrina, qui lui est moralement bien supérieure. Quel que soit l’écart entre ces deux personnages, en leur qualité de premier couple, c’est à eux que revient de conclure l’opéra, et le chemin qui y mène sera semé d’embûches.

5. In : W. A. Mozart, *Tutti i libretti d’opera a cura di Piero Mioli*, Rome 1996.

La réorchestration de Prague nous aide à interpréter ce difficile chemin comme une “épreuve” au sens des opéras initiatiques de la fin du XVIIIe siècle. Si les clarinettes, ces nouvelles venues dans l’orchestre classique, que Mozart aimait tant, viennent, le plus souvent associées aux flûtes, remplacer avec leur timbre pur, clair, magique, les vieux hautbois de la version initiale, elles semblent jeter sur les deux “candidats” que sont Sandrina et Belfiore une lumière purifiante : celle de la raison, qui ne triomphera qu’à la fin de l’opéra de l’obscurité des préjugés. Sans qu’il soit nécessaire de modifier un seul mot du livret, la nouvelle instrumentation parle une langue parfaitement intelligible pour de nombreux amis et connaissances de Mozart à Prague, ainsi que pour de nombreux frères maçons, parce qu’à travers sa symbolique musicale, ce sont bien des pensées maçonniques qu’elle exprime.
Les exemples suivants illustrent toute la profondeur apportée par la nouvelle instrumentation au livret de Petrosellini :

Nº4 – Sandrina déplore le triste sort fait aux femmes. En tant que Violante, elle en a été si profondément affectée qu’elle souhaite mourir. Mais elle ne chante pas dans un style adapté à une héroïne tragique : la marquise en effet doit “jouer” la jardinière vis-à-vis de Ramiro, et s’exprime donc dans un style musical plus léger qui correspond davantage à son identité “travestie”. La version de Prague ajoute aux cordes de la version initiale une harmonie d’instruments à vent “transfigurante” qui trahit sa véritable identité.

Nº6 – Belfiore paraît pour la première fois sur scène. Il n’y a que dans la version de Prague que l’on devine qu’en dépit de son caractère ridicule, il va lui arriver quelque chose de particulier. Des clarinettes remplacent les hautbois de la version originale. Conjointement avec deux flûtes supplémentaires, elles laissent entendre que le prélude orchestral – écrit dans la tonalité “mystique” de Mi bémol majeur – marque le début du parcours initiatique qui, mieux vaut tard que jamais, fera de lui un homme.

Nº8 – L’“air de la généalogie” de Belfiore – dans la copie conservée à Dresde de la version de Prague, il est attribué au Podestat – représente la traditionnelle “aria de catalogue” des opéras comiques de l’époque. La distribution standard de l’orchestre préclassique (deux hautbois, deux cors) figurait déjà dans la version originale, augmentée de deux trompettes et des timbales. La version de Prague recourt, quant à elle, à l’orchestre COMPLET. À l’énumération de la TOTALITÉ des célèbres ancêtres de Belfiore correspond celle de TOUS les instruments disponibles dans l’orchestre, dont la virtuosité suffisante imite la vanité du comte – et la tourne en dérision.

Nº12 (Finale I) – Pour ce qui est de la richesse de l’invention et de la subtilité avec laquelle elle s’adapte aux situations changeantes de l’action, la réorchestration pragoise des deux grands finales est tout à fait comparable à l’instrumentation réalisée par Mozart pour les finales de Da Ponte. À partir de la mesure 248, l’adaptateur pragois cite et varie un motif de *Figaro*, l’une des compositions de Mozart les plus appréciées à Prague. Avec son rythme marquant (♫ 𝅗𝅥 ♫), il est rapidement “démasqué” comme “motif de réconciliation” du finale du deuxième acte de *Figaro* (à partir de la mesure 226 dans *Figaro*). Dans le dernier passage (*più allegro*), le tutti des chanteurs de la version originale est interrompu par un silence dans toutes les parties. Cette pause générale est suivie par deux mesures mystérieuses confiées aux cordes seules. Dans la version pragoise le sens caché est “clarifié” par l’ajout d’un écho de ces mêmes deux mesures, jouées par les instruments à vent et soutenues par Sandrina et Belfiore (“Che smania orribile !”). Cet écho fait l’impression d’un encouragement venu du “ciel” de la raison, incitant à persévérer sur le chemin de l’initiation.

Nº13 – Dans cet air de furie d’Arminda – et dans celui qui lui répond, à savoir l’air de Ramiro dans le troisième acte (nº26) – on peut regretter l’absence, dans la version de Prague, des deux cors supplémentaires présents dans l’original. Tandis que le timbre démoniaque de quatre cors dans la version originale semble anticiper l’Elettra furieuse d’*Idoménée*, l’harmonie des vents plus équilibrée dans la version de Prague (deux cors seulement, mais en contrepartie, un élargissement des parties de hautbois et de basson) nous rappelle le caractère plus humain d’Elvira dans *Don Giovanni*.

Nº15 – Dans la partie finale de cet air de Belfiore, l’adaptateur pragois nous surprend par une nette amélioration dramaturgique par rapport à la version originale. Pendant la déclaration de Belfiore à Sandrina, le Podestat jaloux est entré clandestinement dans sa chambre. Il tire profit du trouble dans lequel sont plongés les deux amoureux pour s’immiscer entre eux, de sorte que Belfiore baise par mégarde la main du Podestat, et non celle de Sandrina. Dans la version de Prague, l’Allegro qui suit est chanté alternativement par le Podestat et Belfiore, et non par le seul Belfiore comme dans la version initiale, ce qui renforce considérablement l’effet bouffe.

Nº23 (Finale II) – Mi bémol majeur : une étape supplémentaire dans le parcours initiatique du couple, qui a commencé avec la cavatine nº6 de Belfiore dans cette même tonalité – celle du “sublime”, des “arias d’ombre” baroques, de *La Flûte enchantée*. Un paysage d’horreur, sombre, évoquant le Piranèse (cf. p.103), traversé de ruines et d’éboulis, dans lequel Sandrina a été bannie : les protagonistes, ici, ne perdent pas seulement leurs repères, mais par là-même aussi l’esprit – c’est en quelque sorte la dernière épreuve sur la voie qui les mène à la raison. Leurs accès d’égarement communs dans lesquels les voix sont le plus souvent conduites de manière parallèle, produisent un effet parfaitement grotesque. Ou plus exactement un effet “clownesque”, dans la mesure où les deux aspirants à l’initiation semblent se transformer en de tristes clowns de cirque, sujets aux railleries du “public” présent sur scène. On ne peut qu’admirer le sens stratégique avec lequel l’adaptateur recourt ici aux trompettes et aux timbales, par exemple lorsqu’un soudain roulement de timbale se transforme en tonnerre annonçant l’orage, que le couple en délire chante. Alors que dans la version originale l’orage n’était encore qu’imaginaire par son instrumentation

conventionnelle, celle de Prague le transforme en un élément réellement menaçant. Dans son délire, la noble Sandrina est humainement et stylistiquement réduite au niveau de Belfiore, celui de la farce (Gallarati).

N°24 – Dans la version initiale, cette deuxième scène de folie clownesque, débouchant sur un trio avec Nardo, Sandrina et Belfiore, semble superflue à cet endroit. Grâce à la réorchestration de Prague (qui comprend deux clarinettes et une flûte, ajoutant une touche plus “humanisante” que les hautbois de la version d’origine), et au retour de la tonalité de Mi bémol majeur, ce “numéro comique” se lie au registre “tragique” de Sandrina (Gallarati) de la scène suivante (n°27), dans laquelle le couple sera “guéri” de sa folie.

N°27 – À l’issue d’un sommeil libérateur, le couple est délivré de sa folie inhumaine et indigne, grâce à la magie d’une musique “humanisante” (“al suono di dolce sinfonia”), de manière analogue au Roland furieux, l’Orlando des opéras éponymes de Haendel et Haydn. Dans l’adaptation pragoise, cette “musique enchantée” produit un effet plus magique encore que ce n’était le cas dans la version initiale. La première clarinette anticipe le petit motif ( ) sur lequel débutent les premiers violons dans la version originale : le premier rayon de lumière dans le jardin de la raison, et non plus dans celui du Podestat ? C’est avec une “musique de(s) Lumière(s)” de ce type que s’achevait d’ailleurs aussi le parcours “initiatique” d’Idoménée (dans le récitatif accompagné qui précède son dernier air).
Se mêlent ainsi dans cet opéra – dont la version d’origine rappelle par moment un jeu de marionnettes – un théâtre fort ancien, qui “conjugue et fusionne sans scrupules éléments de farce et grandes passions, ne renonçant pas non plus à l’invraisemblable ou à l’incongru” (V. Braunbehrens au sujet de *Don Giovanni*) et des éléments – que la version de Prague fait nettement ressortir – typiques d’un opéra initiatique “moderne”.

V. La question des coupes

Notre enregistrement n’entend pas proposer une reconstruction rigoureusement exacte de la version donnée à Prague en 1796. Mise à part l’orchestration, d’autres décisions prises à l’époque – texte original italien ou adaptation allemande pour un “Singspiel” ? Coupures : lesquelles, et où ? – étaient étroitement liées aux conditions et aux attentes de l’époque. L’enregistrement suit néanmoins fidèlement le texte musical et littéraire (dans sa version italienne) de la partition “Náměšť” – à une exception près : nous avons ignoré la plupart des coupures effectuées dans les différents numéros de l’opéra. Ni dans l’exemplaire de Brno, ni dans celui de Dresde, elles ne sont indiquées à la manière habituelle : par des renvois “al Segno” ou par des collages sur l’ancienne version. Au lieu de cela, tous les numéros ont été réécrits en supprimant les passages qui ont fait l’objet de coupures, de sorte que seule la comparaison avec la version de la NMA permet de déterminer précisément ce qui a été supprimé et comment.
Le troisième air du Podestat (n°25) a été supprimé dans son intégralité. Les coupures dans les autres numéros, nombreuses et de plus en plus marquées au fur et à mesure que l’opéra progresse, peuvent être réparties en trois catégories :
1) Les coupures dans les préludes orchestraux de huit airs. Raccourcir ces préludes orchestraux parfois interminables dans la version d’origine – la ritournelle initiale par exemple du premier air du Podestat dans sa version intégrale donne l’impression d’une exposition orchestrale d’un concerto – va tout à fait dans le sens de ce que pratique le Mozart de la maturité, littéralement allergique à des ritournelles trop longues. Dans ses derniers opéras, il peut arriver qu’un air commence SANS prélude, avec une seule mesure d’orchestre, entrant ainsi directement dans le vif du sujet. C’est également le cas dans la version pragoise de *La finta giardiniera*, par exemple dans le premier air d’Arminda (n°7) – avec un grand effet théâtral – ou dans la “prière” (*preghiera*) de Ramiro “Dolce d’amor compagna” (n°18)
2) Des coupures parfois radicales dans les reprises – et/ou dans les sections finales de six numéros aux actes II et III. Elles sont malheureusement très brutales et dénaturent leur structure formelle.
3) Des coupures très discutables, si brèves – elles ne concernent parfois qu’une ou deux mesures ! – qu’elles n’ont guère d’influence sur la durée totale de l’opéra, mais qui détruisent certaines subtilités harmoniques, mélodiques ou rythmiques de la partition. Tous les numéros à partir du n°18 ont été mutilés de cette manière par ce qui s’apparente à des “opérations ratées de chirurgie esthétique”.
On ne peut s’empêcher de se demander si le brillant musicien qui a réorchestré avec tant de goût la *Giardiniera* pragoise peut être aussi à l’origine de ces coupures pour le moins maladroites. On serait plutôt tenté de penser que la décision en aurait été prise par une position supérieure, peut-être par un directeur de théâtre musicalement moins compétent. Est-ce qu’il a éventuellement existé une source intermédiaire avec cette orchestration élargie mais sans ces coupures, – celles-ci ayant été introduites plus tard, de la manière habituelle – qui aurait pu servir aux deux exemplaires encore conservés ?

En partant de l'idée que les coupures de la version pragoise sont à mettre sur le compte d'une situation exceptionnelle liée à des circonstances particulières de l'époque mais hors de propos aujourd'hui dans l'optique d'une représentation scénique ou d'un enregistrement (inquiétude liée à la longueur excessive de l'œuvre ?), nous avons décidé d'en retenir un petit nombre seulement (ne s'agissant que de raccourcissement d'introductions orchestrales). Toutes les autres sections coupées ont été rétablies – incluant les parties supplémentaires de l'orchestration de Prague. Nous avons été très économes en ce qui concerne les coupures dans les récitatifs, indispensables dans une production scénique.[6]

VI. La joie du travestissement

Les ressemblances indiscutables entre la version pragoise de *La finta giardiniera* et le style orchestral tardif de Mozart semblent correspondre à la proximité frappante entre les poètes Petrosellini et Da Ponte. Les deux librettistes ont par ailleurs fait leurs preuves comme adaptateurs de Beaumarchais, Petrosellini pour Paisiello (*Le Barbier de Séville*) et Da Ponte pour Mozart (*Les Noces de Figaro*). Dans *La finta giardiniera*, nous rencontrons sans cesse des expressions qui nous sont connues. Ainsi Serpetta déplore-t-elle sa vie ennuyeuse en tant que "cameriera" de manière analogue à sa collègue Despina (dans *Così*), et son "Chi vuol godere il mondo" (nº20) anticipe l'air "Una donna a quindici anni" de cette même Despina. Lorsque Belfiore compare son indestructible fidélité à un rocher dans la mer agitée, il est tout aussi peu crédible que Fiordiligi dans *Così* ("Come scoglio"). Les paroles du Podestat et de Serpetta lorsqu'ils pénètrent le paysage d'horreur du second finale ("Camminando così al buio... sola sola, piano piano") se retrouvent, condensées, dans la bouche d'Elvira dans *Don Giovanni* : "Sola sola, in buio loco". Lorsqu'Arminda coupe la parole au Podestat au troisième acte, l'empêchant de terminer la citation annoncée "Toutes les femmes sont plus ou moins...", Don Alfonso n'aurait aucun mal à compléter la phrase...
Un opéra, dans lequel deux personnages feignent du début à la fin une identité qui n'est pas la leur, nécessite des chanteurs qui – comme Basilio (dans son rôle double de Curzio), Bartolo (en tant qu'Antonio), Leporello (en tant que Giovanni), Giovanni (en Leporello) et Despina (déguisée en médecin et en notaire) dans les opéras de Da Ponte mis en musique par Mozart – prennent plaisir à déguiser leurs voix et qui en sont parfaitement capables. Il n'y a que de cette manière que les scènes de folie commune, clownesques, du couple Sandrina / Belfiore peuvent avoir de l'effet (à la fin du 2e et au début du 3e acte). Mozart compte sur une Sandrina qui puisse chanter avec les voix d'une nymphe (Cloris), d'un monstre (Medusa) et d'un personnage de la *Jérusalem libérée* du Tasse (Erminia), et sur un Belfiore qui puisse "inventer" une voix de berger (Tircis) et deux voix de dieux distinctes (Hercule et Mercure).

Ce plaisir du travestissement doit aussi s'exprimer dans l'orchestre. Lorsque le couple en proie au délire se travestit en bergers, les hautbois doivent se transformer en chalumeaux et le pizzicato des violons faire croire à la lyre d'Orphée. Au besoin, le continuo aussi peut prendre part à ce "bal masqué" – avec un clin d'œil au public : par exemple lorsque le violoncelle du continuo imite à deux voix la "lira da braccio" parfaitement anachronique, pour accompagner Erminia, ou que le basson solo soutient Mercure improvisant des traits d'accompagnement un peu "fou". Enfin, dans *La finta giardiniera*, trois airs (nº8, 14 et 25) fonctionnent en réalité comme de "pseudo-ensembles" – parce qu'ils sont destinés à un ou deux personnage(s) sur scène qui réagissent de manière visible ou audible à ce qui est chanté. Cette pratique remontant à Goldoni est également utilisée par Da Ponte, par exemple dans l'air de Susanne "Venite, inginocchiatevi" dans *Figaro* : on ne saurait l'imaginer sans réaction de la part de la comtesse ou de Cherubin. Dans un enregistrement, de telles réactions (improvisées) doivent naturellement être audibles et surprendre l'auditeur, voire le déranger. À quelques moments et dans le feu de l'action (comme c'était l'usage à l'époque bien plus que de nos jours), nos chanteurs-acteurs s'écartent du texte imprimé du livret, de la même manière que l'adaptateur anonyme de la version de Prague n'a pu s'empêcher une fois seulement de modifier quelque peu le texte musical de Mozart dans la reprise du nº8. Un péché ? Un sacrilège ? Peut-être – mais un péché par amour : "*per amore*."

Traduction Elisabeth Rothmund

6. À Munich déjà, on procéda à un certain nombre de coupures (dans les récitatifs et les airs). Elles sont marquées en rouge ou par des collages dans la partition autographe de Mozart.

La finta giardiniera

Une version retrouvée

Milada Jonášová

Prague, on le sait, a toujours fait preuve d'une exceptionnelle compréhension de l'œuvre de Mozart – et ce, du vivant même du compositeur. Mais il apparaît aussi, à la lumière des recherches récentes, que la métropole tchèque joua un rôle de premier plan dans la diffusion des œuvres de Mozart à travers l'Europe. En témoignent non seulement les copies pragoises de l'époque – *Don Giovanni* à Karlsruhe et Hambourg, *Idoménée* à Florence, *Les Noces de Figaro* à Berlin, *Così fan tutte* à Dresde ou *La Clémence de Titus* à Zurich –, mais également le destin particulier de l'opéra *La finta giardiniera*. L'œuvre fut d'ailleurs le huitième opéra de Mozart que le public pragois put découvrir, le 10 mars 1796, après avoir applaudi sur les scènes de la capitale *L'Enlèvement au sérail, Les Noces de Figaro*, *Don Giovanni*, *Così fan tutte*, *La Clémence de Titus*, *La Flûte enchantée* et *Le Directeur de théâtre*.

Le mérite de cette découverte revint essentiellement à l'éminent contrebassiste Anton Grams (1752-1820), membre de longue date de l'orchestre du Théâtre Nostitz et fondateur du plus important atelier de copistes de Prague. De 1795 jusqu'en mars 1797, il fut aussi à la tête du "Théâtre patriotique" tchèque *"U Hybernů"* ("Bei den Hibernen", ainsi appelé parce qu'il était situé dans un ancien couvent de moines irlandais), où il avait auparavant organisé – en directeur averti – la première représentation tchèque du *Schauspieldirektor* (27 avril 1794).

Avant la création pragoise de cette *Feinte jardinière*, annoncée comme *"Mozartsche Novität"* ("une nouveauté mozartienne"), on pouvait lire dans le *Prager Neue Zeitung* que *"das hiesige k.k. privil. vaterländische Theater in der Neustadt*" présenterait *"pour la première fois, jeudi 10 mars, un excellent opéra de feu Herr Wolfgang Amade Mozart, intitulé* Die Gärtnerin aus Liebe *qui, de par sa nouveauté comme sa rareté, devrait combler les vœux de tout véritable amateur de musique, puisque ce chef-d'œuvre d'un compositeur inoubliable est le seul, parmi ses ouvrages célèbres, à n'avoir encore jamais été représenté sur scène. On peut donc, en toute confiance, augurer le meilleur accueil pour cette œuvre encore jamais vue."* (L'affirmation erronée selon laquelle l'opéra n'aurait "encore jamais été représenté sur scène" répond sans doute à une intention "publicitaire".)

Étant donné que les opéras représentés au théâtre *U Hybernů* étaient chantés soit en allemand, soit en tchèque, mais pas en italien, il ressort du passage cité que cette *Giardiniera* fut donnée à Prague dans sa version allemande, sous le titre *Die Gärtnerin aus Liebe*. Le livret imprimé, les affiches de théâtre, les informations sur les interprètes et les représentations ultérieures, les critiques, rien de tout cela – comme pour la première absolue de l'opéra en 1775 à Munich – ne nous est parvenu.

La première mise en scène pragoise de cet opéra de jeunesse de Mozart rencontra bien vite des échos – et non des moindres – en Moravie et en Silésie. Une partition de la *Giardiniera* provenant de l'atelier de copistes de Grams parvint aux mains d'un amateur de musique enthousiaste, le comte Heinrich Wilhelm Haugwitz (1770-1842), qui la destina au théâtre privé de son château de Náměšť nad Oslavou, en Moravie. Le comte, lui-même bon violoniste, depuis qu'en 1794 il avait pris possession du domaine de Náměšť, ne vivait littéralement que pour ses représentations musicales privées et, avec les musiciens qu'il s'était attachés, il fit représenter, outre la *Giardiniera* de Mozart, plusieurs ouvrages de Gluck. Plus tard, il semble que sa prédilection allât plutôt vers les œuvres de Haendel, qu'il fit souvent exécuter, et, dans les années 1830, l'ensemble des musiciens de son château aurait compté plus d'une soixantaine de membres. Mentionnons également, parmi les pièces rares contenues dans l'impressionnante bibliothèque musicale de Haugwitz, la partition autographe du *Requiem* d'Antonio Salieri, dédié au comte morave et exécuté pour la première fois dans la chapelle du château de Náměšť. C'est dans cette collection (près de 1400 ouvrages) qu'une copie d'époque de la partition de la *Giardiniera* a été retrouvée en 1965, grâce aux recherches du musicologue munichois Robert Münster. Elle constitue à ce jour l'unique source connue contenant le texte original italien pour les trois actes, y compris les récitatifs *secco* du premier acte dont la partition autographe a été perdue. C'est sur les bases de cette copie de Náměšť qu'il a été possible, dans le cadre de la *Neue Mozart Ausgabe*, de publier la version italienne complète de l'opéra, contenant pour la première fois le premier acte. À propos de cette partition de Náměšť, les éditeurs écrivent : *"Quel est le rapport de cette copie au manuscrit autographe ? Il est difficile de le dire. On peut affirmer avec certitude que cette partition, établie vers la fin du* XVIII[e] *siècle, n'a pas été directement copiée du manuscrit qui, à cette époque, était déjà incomplet."* En outre, plusieurs numéros de la partition comportent également un texte allemand différent de la traduction utilisée par Mozart pour sa version *Singspiel*, par rapport à laquelle elle présente de nombreux écarts (*"Abweichungen"*) dans sa structure musicale même. Parmi les plus manifestes, de fréquentes coupures dans les arias. Sur un ensemble total de 24 airs, 13 ont été abrégés (en particulier les numéros 2, 3, 5, 7, 13, 15-18) ; non, comme à l'ordinaire, par des biffures sur la partition : dans le cas des airs cités, certaines parties ont tout simplement disparu dans la copie. Les coupures concernent en premier lieu leurs introductions instrumentales. Curieusement – et c'est sans doute le plus intéressant dans cette copie de la *Giardiniera* – l'accompagnement orchestral a été au contraire, dans certains cas, enrichi de parties d'instruments à vent absentes de l'original, à savoir 2 flûtes, 2 hautbois, 2 clarinettes et 2 cors. Les sources provenant de Náměšť ne nous permettent malheureusement pas de savoir qui est l'auteur de ces parties rajoutées et ni les comparaisons, souvent laborieuses, avec d'autres sources locales – les plus importantes sont les parties d'accompagnement conservées, signées de copistes locaux et anonymes – ni la copie du livret italien de l'opéra n'ont pu nous éclairer sur ce point.

De nouvelles informations, en revanche, nous sont livrées par une autre copie pragoise de la partition de la *Giardiniera*, provenant du fonds musical du château d'Oels, en Silésie – aujourd'hui conservée à la *Landesbibliothek* de Dresde. Il s'agit en l'occurrence de la version *Singspiel* de l'opéra, avec le texte allemand seulement et sans les récitatifs ; néanmoins, cette copie présente les mêmes modifications dans la structure musicale que celle de Náměšť : mêmes coupures dans certains airs et mêmes ajouts de parties d'instruments à vent. L'observation du papier utilisé et de l'écriture manuscrite du copiste permet d'affirmer que la partition d'Oels est de la même provenance que celle de Náměšť : toutes deux ont été établies à Prague, et plus précisément dans l'atelier d'Anton Grams. Ajoutons à cela que c'est à Prague, également, qu'a été réalisée la nouvelle traduction allemande du livret. Reste la question, pour l'instant sans réponse, de savoir qui, parmi les musiciens pragois, est l'auteur de ces parties instrumentales rajoutées : on peut néanmoins affirmer, d'après l'élégance et la justesse de l'écriture, qu'il s'agissait d'un parfait connaisseur du style de Mozart.

À tout cela vient s'ajouter encore une autre source, récemment découverte, qui vient enrichir considérablement nos connaissances ; elle est encore liée à l'atelier de copistes de Grams. Dans la collection musicale du couvent de Prémontrés de Strahov, à Prague, se trouve un fragment d'une autre copie d'époque de la *Giardiniera*, contenant la version originale italienne de l'opéra. L'analyse a permis d'établir non seulement une identité de provenance, mais encore un lien très étroit avec la partition dite de Náměšť. Dans un des volumes de la partition de Strahov sont conservés deux récitatifs et une partie d'un air de Serpetta, qui appartenaient à l'origine à la partition de Náměšť, dont ils ont été retirés à une date et pour des raisons inconnues, pour être insérés dans celle de Strahov (et remplacés plus tard par d'autres copies). La partition de Strahov contient de plus quelques numéros du premier acte qui n'ont pas été conservés dans le manuscrit autographe de Mozart : deux airs de Sandrina (n°4 et 11) et le *finale* du premier acte, dont la partition de Strahov constitue à ce jour l'unique source conservant – sans la moindre modification – la version originale de Mozart.
Et c'est ainsi qu'à côté du *Don Giovanni* et de *La clemenza di Tito* qui connurent à Prague leur création mondiale et furent ensuite diffusés à travers l'Europe entière, la capitale tchèque fut également, dans le cas de la *Giardiniera*, le point de départ de la diffusion ultérieure de l'œuvre, dans une version "pragoise" – et anonyme – remaniée, même si, en l'occurrence, elle ne circula que dans les cercles privilégiés de l'aristocratie. Le fait que la charmante "jardinière" Sandrina fût en réalité marquise n'y était peut-être pas complètement étranger…

Traduction Michel Chasteau



Mozart en Chevalier de l'éperon d'or, 1777, Bologne
Museo Bibliografico Musicale, akg-images / Nimatallah

La finta giardiniera
Silke Leopold

Ever since *opera buffa* first appeared around 1740, predetermined types of roles and scenes had evolved in the genre that promised success in any plot and could be accommodated in any libretto after the manner of set pieces. Soon *opera buffa* scarcely lagged behind *opera seria* for dramaturgical schematism, and the public was less interested in the novelty of a story than in how the well-worn, unchanging tale of love and confusion could be told in a new and surprising way in each individual case. Such plot stereotypes are nothing unusual in dramatic genres, especially of the non-literary kind; the *commedia dell'arte* and more recently also the western and the soap opera all thrive on this basic trust in the outcome of the story, which also helps the spectator to endure the most surprising events and the tensest and most perilous situations. In falling back on the role typology of the *commedia dell'arte*, Carlo Goldoni ensured the viability of comic opera by placing alongside the comic roles – the boobies and cranks, the cunning chambermaids and valets – other characters modelled on the *innamorati*, the pairs of young lovers, and so-called 'mezzo carattere' roles that were at once serious and comic.

La finta giardiniera, the libretto that served as the basis for Pasquale Anfossi's successful setting given in the Roman Carnival season in 1774, fulfilled all these expectations, albeit by moving from one set piece to the next rather than bothering overmuch with creating a dramatically coherent plot.[7] With its seven characters it represented the dramaturgy of the *opera buffa* in well-nigh emblematic fashion. At the top of the list of dramatis personae is Don Anchise, an elderly fool reminiscent of the Pantalone of *commedia dell'arte* and countless aging bachelors of comic opera such as Uberto in Giovanni Battista Pergolesi's *La serva padrona* or Pimpinone in Tommaso Albinoni's eponymous intermezzo. The proudly aristocratic Arminda and the melancholy *cavaliere* Ramiro constitute the *parti serie*, the serious roles, while Count Belfiore and Marchesa Violante represent the *mezzo carattere* sphere, and Serpetta and Nardo complete the roster of *parti buffe* along with Don Anchise. And with the mad scene, the scene of nocturnal confusion in the garden, the maidservant with her sights set on her master, the aria imitating the sound of instruments, the tantrums of Arminda and the despairing outbursts of Sandrina, the libretto contained all the ingredients that promised to make up a successful *opera buffa*.

Giuseppe Petrosellini – or whoever wrote the libretto – closely modelled the roles and the various scenes on the hit opera of the 1760s. With his opera *La buona figliola*, premiered in Rome in 1760, to a libretto by Carlo Goldoni based on Samuel Richardson's epistolary novel *Pamela*, Niccolò Piccinni had found a new tone that extended *opera buffa*'s spectrum of musical expression to include a sentimental element that lay between caricature and grotesquery on the one hand and deep seriousness on the other. *La buona figliola* told the story of a charming female gardener called Cecchina; a marquis who loves her; the latter's haughtily aristocratic sister who attempts to thwart their union because her no less arrogant fiancé, the *cavaliere* Armidoro, would refuse to marry her in the event of such a misalliance; and a country girl by the name of Sandrina who has also set her sights on the marquis. Only when it turns out that Cecchina is in fact Baroness Mariandel, abducted as a babe in arms, are the conflicts happily resolved in a double wedding. Given the success of *La buona figliola* all over Europe, it is hardly surprising that other librettists emulated this proven model and created other roles like that of Cecchina, in which natural innocence and nobility of birth could be given equal expression and music could abolish class barriers. By the side of Cecchina, both Marchesa Lucinda, with her raging vengeance aria, and her fiancé Armidoro, who as a castrato role brought the atmosphere of *opera seria* into *opera buffa*, seemed like characters from an antiquated, bygone era.

Mozart, who was here given his first chance in three years to write another opera, threw himself into the exercise with genuine eagerness. For the first time since childhood he was once again working on an *opera buffa*, which set him different compositional tasks from *opera seria*. Whereas, in the latter genre, the principal priority was the musical portrayal of affects, inner emotional states, *opera buffa* subsisted equally on the depiction of the external action through the resources of the music. Mozart had to compose two large-scale action finales, the encounter of the former and current pairs of lovers at the end of the first act and the chaos in the dark wood at the end of the second, and the musical solutions he found for these perfectly reflect the contemporary state of the genre; they are extended 'chain finales', in which metre and key, tempo and declamatory style illustrate and structure the course of the action. The first finale, for instance, depicts the successive entries of the characters in clearly audible fashion. It begins as Belfiore recognises the unconscious Sandrina as Violante, with a blend of *accompagnato* recitative and minuet-like arioso, changes to a lively four-in-a-bar at the Allegro marking the arrival of Arminda and Ramiro, and then, modulating from E minor to E flat major in the space of two bars, to a majestic entry for the Podestà marked 'Adagio ma non molto'. Finally, the appearance of Serpetta and Nardo on the scene is heralded by a new formal section, an Allegro in D major and 6/8 time. In this way one section is connected to another like the links of a chain, following the principle of escalation that Lorenzo Da Ponte later described as a sequence of 'l'adagio, l'allegro, l'andante, l'amabile, l'armonioso, lo strepitoso, l'arcistrepitoso, lo strepitosissimo'.[8]

But in addition to this, within single sections which derive their musical structure from tempo and time signature, Mozart differentiated the individual utterances of each character through the type of declamation, the instrumental accompaniment, and the choice of key. For example, between bars 392 and 431 of the first finale, Arminda abuses Belfiore, Ramiro does not understand her anger, the Podestà and Serpetta threaten Sandrina, and she bewails her cruel fate. Within this short passage, marked Allegro and in 3/4 time, Mozart modulates from D major (Arminda) to B minor/E minor (Ramiro), to A minor (Podestà, Serpetta), and thence to E minor (Sandrina). Moreover, the aristocratic Arminda sings her verse in the courtly rhythm of the minuet, the sorrowing Ramiro in the 'sobbing' rhythm of the sarabande, the Podestà and Serpetta in typically *buffo* chattering quavers, and Sandrina, finally, in wide, sweeping intervals and once again in sarabande rhythm. Mozart makes it clear that she is the genuinely suffering character by means of the chromatically descending bass that accompanies her vocal line like a traditional *lamento* bass.

However, aside from the ensembles – among them the reconciliation duet for Sandrina and Belfiore, which in its resemblance to an open-ended chain finale testifies to a new musical

7. On this subject, see Volker Mattern, *Das Dramma giocoso 'La finta giardiniera': ein Vergleich der Vertonungen von Pasquale Anfossi und Wolfgang Amadeus Mozart* (Laaber: Laaber Verlag, 1989).

8. Lorenzo Da Ponte, *Memorie* (New York: Gray and Bunce, 1829), vol.I, no.2, p.51. Da Ponte is referring here to Salieri's opera *Il ricco d'un giorno* (1784), of which he was the librettist. (Translator's note)

grasp of the duet situation – it is above all in the arias that the eighteen-year-old Mozart displays his mastery in musical empathy with characters and situations. In *opera buffa* the composer enjoyed significantly greater freedom with respect to the form of the arias than in *opera seria*, and Mozart made full use of the possibilities this offered. But it is less the formal than the affective features that show the enormous progress he had achieved since *La finta semplice*. This is true even of such traditional aria types as the catalogue aria 'Da Scirocco a Tramontana', in which Belfiore, supported by the lordly trumpet, pompously and tediously enumerates his impressive ancestry, or the instrument aria 'Dentro il mio petto io sento', in which the interplay of flute and oboe allows us to hear the harmonious, heartfelt tones of the amorous Podestà, before trumpets and drums, bassoon and double bass (in both sung text and orchestral texture) show that he is ultimately overwhelmed by despair. Nevertheless, this tendency is once again chiefly perceptible in the arias for the heroine, where Mozart draws out every emotional and social expressive possibility.
When Marchesa Violante pretends to be the gardener in front of Ramiro, in her Grazioso entrance aria 'Noi donne poverine' (We poor women), she imitates the sentimental, natural-seeming tone that Nicolò Piccinni had made famous with arias like Cecchina's 'Una povera ragazza' (A poor girl) in *La buona figliola*. Nothing in this straightforward songlike aria, accompanied only by strings, indicates that a *marchesa* is concealed under gardener's clothes; on the other hand, the music contains nothing that could unmistakably characterise her as a lowborn girl of the people. When Violante, alone on stage, subsequently rails at her fate in the cavatina 'Geme la tortorella', it is not only the text in the form of a simile aria but also the music, with its wealth of timbral, melodic and harmonic refinements, that betrays the true origins of the 'gardener', although the music does not yet foreshadow a heroic strain. Between 'Noi donne poverine' and 'Geme la tortorella', even though they are identical in scoring and time signature, there lies a world of difference. The sonic blend of muted violins and pizzicato in the lower strings, semiquaver triplets in the second violins and short, delicate motifs corresponding to those of the coloratura-rich vocal line, the hesitation between major and minor, and not least the entry of the voice in the middle of the cadence of the orchestral ritornello, so that the vocal line and the instruments seem to coalesce, combine traditional textual exegesis with orchestral nature painting to create an emotional outpouring of bewitching Arcadian beauty.
Finally, Sandrina's extended scene at the start of the second finale, beginning with the C minor aria 'Crudeli, fermate', which leads first into an *accompagnato* recitative, then into the A minor cavatina 'Ah dal pianto, dal singhiozzo' and ultimately another *accompagnato,* with its breathless utterance of despair after the fashion of the *aria agitata* (both arias in fact have the tempo marking 'Allegro agitato'), so clearly belongs to the expressive realm of the *opera seria* that it almost seems like a foreign body in the context of this comedy of confusion. The music eschews any kind of ironic distance that might make Sandrina's misfortune a matter for amusement. Unlike her entrance aria, in which she displayed perfect control over her behaviour, here she reveals herself to be genuinely disturbed, her distress no less acute than that of *seria* heroines like Aspasia or Giunia.[9]

9. In Mozart's *Mitridate, re di Ponto* and *Lucio Silla* respectively. (Translator's note)

Was it these arias that prompted the writer on music Christian Friedrich Daniel Schubart, then living in Augsburg, to make his prophetic declaration about Mozart? In the journal he edited, entitled *Teutsche Chronik*, he wrote after attending a performance: 'I also heard an *opera buffa* by the wonderful genius Mozart. It is called *La finta giardiniera*. Flashes of genius flicker here and there, but it is not yet the quiet, serene altar fire that rises to heaven in clouds of incense. If Mozart is not a plant forced in a greenhouse, then he is sure to become one of the greatest composers who have ever lived.'[10]
Despite all the enthusiasm for this opera whose composer was just turning eighteen – Mozart proudly wrote to his mother in Salzburg of the interminable applause and bravos at the premiere – *La finta giardiniera* had only three performances. A singspiel arrangement in German with spoken dialogue, made in Salzburg in 1779 with the collaboration of Böhm's travelling theatre company, was performed in Augsburg in 1780 and later in Frankfurt am Main and Mainz. More than ten years would go by before Mozart composed another *opera buffa*.

from *Mozart-Handbuch*, ed. Silke Leopold

Translation: Charles Johnston

10. *Teutsche Chronik*, no.34, 27 April 1775, p.267.

A Mozart opera 'not yet seen on any stage'
On recording **La finta giardiniera**
in its 'posthumous' Prague version (1796)
René Jacobs

I. Metamorphoses of a 'work in progress'

After only three performances at the Salvatortheater in Munich – the second of them substantially shortened – Mozart's opera *La finta giardiniera* was prematurely taken off and was never staged again in the composer's lifetime in its original version (1775). Although both Wolfgang and Leopold Mozart give gushing accounts of the opera's success, these should probably be treated with some scepticism. More than three years after the premiere, Wolfgang wrote to his father from Mannheim on the subject of the Intendant of the Munich court theatre, Count von Seeau, who was also staying in Mannheim at the time: 'Do you know what that confounded rascal Seeau has been saying here? That my opera buffa was hissed off the boards in Munich!' The limited success of the opera is probably a sign that the public had difficulty coping with the novelty of the work. Pasquale Anfossi's setting of the same libretto (Rome, 1774) enjoyed much greater popularity.

From 1779 onwards, Mozart's opera, transformed into a singspiel, found its way into the repertory of the company run by his friend Johann Heinrich Böhm. The work was shortened and translated into German, Belfiore's 'family tree' aria (no.8) was assigned to the Podestà, and the recitative was replaced by spoken dialogue. This version, *Die verstellte Gärtnerin* ('The disguised gardener', as it is called in the text printed in Augsburg in 1780) continued to be played in many German cities until the late 1780s, including Frankfurt in 1789. But it was only after Mozart's death that his favourite city, Prague, decided to take care of this neglected offspring of its beloved composer. Three days before its premiere at the 'Patriotic Theatre' (17 March 1796), a 'theatrical news item' in the *Prager Neue Zeitung* announced the opera as a *new* work, 'not yet seen on any stage'. This was not so much an outright lie for advertising purposes as a calculated half-truth. For the work was played in an entirely new edition: the original orchestration of Mozart's autograph had been expanded in almost every number, and a considerable proportion of those numbers had been drastically shortened. There are two extant contemporary copies of this version: the 'Náměšť' score is today conserved in Brno, and the 'Oels' score, named after the Silesian town where the same version was revived in 1797,[11] is now in Dresden. Whereas the Brno manuscript contains the complete Italian text with a German translation that was added later, the Dresden one presents only the German text. More details concerning these two sources may be found in the accompanying article by the Czech musicologist Milada Jonášová.

It is this 'posthumous' Prague version, the last in a series of metamorphoses of *La finta giardiniera*, and not the original version printed in the Neue Mozart-Ausgabe (NMA), that is adopted in the present recording, *with* its complete instrumental parts, which represent a link with Mozart's late style, but *without* observing the majority of the cuts that feature in both manuscripts. We were able to consult a facsimile of the Brno MS and a modern edition of its Dresden counterpart,[12] for which we would like to express our warm thanks to the Moravské zemské muzeum in Brno (Ph. D. Irena Veselá) and the Internationale Stiftung Mozarteum in Salzburg (Dr Ulrich Leisinger). In the Náměšť score the opera is entitled 'La finta giardiniera *per Amore* / Drama giocoso / in / Tre Atti Del Signore Wolfgango Mozart'.

II. The arranger: if not Mozart, then who?

It was the great Mozart authority Hermann Abert who was the first to direct the attention of the musical world to the Prague *Giardiniera*, in the first volume of his study of the composer (1919-21). He knew only the Dresden MS, and was unaware of any connection with Prague. He praised the 'advanced use of the orchestral forces, both the strings (the violas and cellos in particular) and, especially, the wind instruments. The latter are employed, in a style entirely in keeping with that of late Mozart, to bridge the gap between the cadences of the individual thematic sections by means of short expressive phrases, but are also assigned coloristic functions; above all, they combine with the strings in that new style initiated by the Mannheimers, which makes use of them not merely for specific passages, but throughout the work. Almost all the episodes for strings are punctuated with wind sonorities, but the solo passages too have much greater impact [than in the original version]'. Abert carefully avoided speculation about the identity of the arranger. But in his view one certainly recognises here 'a thoroughly distinctive method and an extremely skilful hand'. He concluded that this 'substantial improvement in every respect on the original conception' could only have been produced by 'either Mozart himself or someone with an excellent knowledge of Mozart, an artist of exceptionally discerning and sure taste'.

After the Second World War, this positive judgment encouraged Karl Schleifer to publish the manuscript, which had miraculously survived the bombardment of Dresden. In the 'critical report' to this edition published in 1956 with a modernised German text, the adapter of the libretto Hans Henny Jahnn, deputising for the editor who had died in the meantime, became mired in speculation about the possible authorship of Mozart himself, who had, as was well known, defended his work 'against explicit and implicit attacks' (did he mean from Count von Seeau?) and then, 'in his first uncertain years in Vienna', had supposedly acknowledged the 'defects, especially in terms of instrumentation and sonority' of the original version. Jahnn surmised that the new version came into being 'progressively' between 1782 and 1789 and was given in Frankfurt in the latter year . . .

In 1965 Robert Münster was the first to establish that the newly discovered Brno manuscript was the source for the Dresden one. He thought it 'for the moment, probable' that this version, which in the meantime had been increasingly associated with performances in Prague, did not stem from Mozart himself. Rudolph Angermüller and Dietrich Berke, who edited *La finta giardiniera* for the NMA (1978), described the expanded Prague scoring, 'however skilful it may be in detail' as of 'extremely dubious' authenticity. But Stefan Kunze cautioned against drawing overhasty conclusions: 'The expanded orchestral scoring, in particular, still demands meticulous examination and should not be too quickly dismissed as inauthentic' (*Mozarts Opern*, 1984). What we need now is not so much further source criticism, but rather stylistic investigation of the Prague arrangement, on the lines pioneered by Hermann Abert.

11. Now Oleśnica in Poland. (Translator's note)

12. *W. A. Mozart. Die Gärtnerin aus Liebe . . . herausgegeben nach einer in Dresden aufbewahrten Handschrift aus der Bibliothek zu Oels von Karl Schleifer* (Hamburg and Berlin: 1956).

It is far more than just ‘skilfully done’; it is so brilliant and imaginative that it has no need of a label of authenticity ‘made by Mozart’ to earn our respect. It is very likely that the arranger is to be sought among Mozart’s close musical friends in Prague. One possibility among many others is Johann-Baptist Kucharž, organist at the Premonstratensian monastery of Strahov (the source of a fragmentary manuscript of *La finta giardiniera* which, according to Milada Jonášová, could have been the model for the Náměšť score), Kapellmeister at the opera house, composer, and composition teacher. This staunch Mozartian (‘Mozartovec’) prepared piano reductions for Mozart himself and composed recitatives for *Die Zauberflöte* in 1794.

III. The musical quality of the Prague reorchestration

‘Historically informed’ performances aiming at fidelity to the original work are a modern invention, and there was no question of such a phenomenon in the eighteenth century. So, like Mozart himself in his Handel arrangements (1788-90), the Prague arranger of *La finta giardiniera* aimed to adapt the sound-world of the opera to that of his own time. Mozart too had made various small cuts and abridgments in Handel’s text, which Volkmar Braunbehrens describes as ‘attempts at updating music that seemed old-fashioned to his contemporaries’, adding: ‘With our current historical preferences, we have little enough cause to pronounce pedantic judgment on this like so many Beckmessers.’ Forty-seven years had elapsed between Handel’s *Messiah* (1742) and Mozart’s arrangement of the oratorio (1789), whereas the original version of *Giardiniera* (1774) and the Prague arrangement (1796) are separated by only twenty-two. The danger that the musical ‘translator’ might betray the original in his love for it, thus vindicating the Italian proverb ‘Traduttore traditore’, was certainly greater in the former case than in the latter!
By 1796 the original scoring of *La finta giardiniera* was seen as outmoded. The full Classical orchestra of the Da Ponte operas, *Die Zauberflöte* and *La clemenza di Tito*, whose avant-garde musical language was understood in Prague whereas it was regarded as too complicated and cluttered in Vienna and elsewhere, had long supplanted its early Classical counterpart. The Prague arranger therefore sought to adapt the *Giardiniera* score for a ‘modern’ Mozart orchestra, and he did so in exactly the same way as Mozart’s own Handel arrangements: by adding wind parts, filling out the string parts, and abbreviating certain numbers. We may describe the result as akin to what Silke Leopold has observed in Mozart’s revisions of Handel: a creative confrontation with the original, in which the new woodwind parts can result in ‘an interpretation of the text that surpasses that of the original version’. In the rescoring of *Giardiniera* this is effected above all by the clarinets, whose new ‘enlightening’ sound binds together the widely divergent generic levels of the opera (sentimental melodrama – comedy – farce). Thus the arrangement by the anonymous ‘Mozartian’, as Silke Leopold says of Mozart’s Handel arrangements, goes ‘far beyond mere reorchestration’, testifying to ‘not only *musical* but also *intellectual* quality’.

A comparison between the Munich and Prague orchestrations gives rise to the following remarks:

1) The original version contains eight arias without wind parts as against fourteen with: a far higher proportion than in any other Mozart opera, including the earliest. Could it be that Mozart did not wish to ask too much of the Bavarian court orchestra, which was a very middling ensemble before it merged in 1778 with the world-famous Mannheim orchestra, after which all the first desks were taken by Mannheim players? In the Prague version only the cavatina for Serpetta and Nardo (no.9) is still scored purely for strings. In the other arias with string accompaniment from the original version, four to eight newly composed wind parts were added.

2) In Munich the orchestra had no clarinets, but in two numbers four horns were used instead of the usual two. In Prague, on the other hand, two clarinets played in fifteen of the twenty-eight numbers while the complement of horns was reduced to two.

3) One is surprised to note that in the original version the outer numbers of the opera (the Overture and *Introduzione* and the closing ensembles of the three acts) are so cautiously (parsimoniously?) scored: just two oboes, two horns and strings, even though the orchestra also included two flutes, two bassoons, two trumpets, and timpani. Only in no.23 (the second finale) do the oboes alternate with the flutes for a time, while the bassoons have only twenty bars to play! The Prague version is much more lavish here: as in the overtures to Mozart’s Handel arrangements, the full Classical orchestra is deployed.

4) It is enthralling to observe in the Prague version how the woodwind instruments have become ‘emancipated’ from the group (the same is true of the violas), so that the new orchestra produces a much more ‘democratic’ impression than the old. From time to time the *Harmonie* formed by the woodwind and horns takes on so vigorous a life of its own that it seems to reduce the strings to silence. This is already the case in the Andante grazioso of the Overture, scored purely for strings in the original version.
• *Emancipation of the flutes:* one wonders whether the parts for flute(s) which appear in only three numbers in Munich were not played by the oboists, a standard Baroque practice. In no.3 the flute only plays because the Podestà, comparing his fluctuating moods with the instrumental colours and tempo changes of an orchestral movement, expressly mentions ‘flauti’ (as well as oboes, violas, bassoons, trumpets, timpani, and double basses, all of which are also given a solo). In the Prague version, by contrast, the flutes are the prima donnas of the orchestra, constantly occupied. Such is also the case in Mozart’s Handel arrangements, though not in his late operas.
• *Emancipation of the bassoons*: in the original version the bassoons are used as obbligato instruments in only four numbers. They could also be employed ad libitum to double the string bass on occasion, another time-honoured practice. Any ‘modern’ bassoonist will confirm how much more interesting, wittier, and more sensual the new bassoon parts of the Prague version are.

• *Emancipation of the violas:* they are often scored 'col basso' in the original version, another traditional practice for composers in a hurry. In the Prague version, on the other hand, the violas have an independent part. They are frequently divided while doubling the violins at the lower octave, a sonority of which Mozart was particularly fond in his late period. There is no risk of boredom setting in for the viola section. The Prague arranger also increases the virtuosity of the violins and cellos by giving them additional figuration, especially in the two large-scale finales and Nardo's buffo aria (no.14).

5) From the compositional point of view, the Prague rescoring of *La finta giardiniera* is of a very high standard. The arranger adjusted the existing instrumental parts to the possibilities and sonic characteristics of a highly virtuosic late eighteenth-century orchestra. He spins out Mozart's accompanying motifs and 'counterpoints' them with new ones of his own. His constant stream of invention sometimes seems to be connected with a certain fear of a vacuum. In places where Mozart leaves a singer unaccompanied, he fills in the empty bars. This might be irritating, if these additions were not so original as, for instance, the witty woodwind motifs in Belfiore's family tree aria (at 'Ecco Numa, ecco Scipione') or the string chords that mockingly support the Podestà in no.17, where Mozart, in the autograph, leaves him in the lurch (forgets him?) for six bars. In the family tree aria the orchestral unisons of the original version are brilliantly harmonised in a way that recalls Mozart's arrangement of the bass aria 'The people that walked in darkness' from *Messiah*. In the clownish mad scene for Sandrina and Belfiore that ends the second act ('Io son Medusa'), the Prague solo flute too seems to go crazy: the interpolated bars call for daredevil virtuosity. Thus much greater demands are made on the Prague orchestra than its Munich counterpart. The compositional skill and humour of the arranger infect the orchestra, and the youthful opera gets a rejuvenation cure.
6) In both copies of the Prague version, the dynamic and tempo marks are more logically and carefully indicated than in Mozart's autograph. Sometimes the later version corrects or completes the original. For example, as Hermann Abert already observed, the Prague version even adds the culmination of the opening melody missing in the original version of the second and third bars of Belfiore's aria no.15.

IV. The intellectual quality of the Prague reorchestration

The unknown Prague arranger must also have been a sensitive dramatist. Thanks to the expanded scoring he succeeded in producing an interpretation of the text that surpassed the original version. The new, greatly increased role of the wind instruments, above all the clarinets, plays an important role in this process. In order to explain how, we must first spend some time discussing Giuseppe Petrosellini's libretto, which a recent reassessment by Paolo Gallarati[13] has rescued from its reputation for mediocrity. This text is included in its entirety in the Náměšť score, our principal source for the Prague arrangement. The point is significant, for it certainly suggests that, although the Prague version of 1796 was given with the German text added to the manuscript, it was originally conceived for performances to be sung in Italian.

Gallarati sees *La finta giardiniera* as belonging to a tradition of operas that all point the same moral (and contain a hefty dose of social criticism!): nobility of mind is far superior to all other titles of nobility. Mozart's Violante, alias Sandrina, stands in the line of descent from Alesandro Scarlatti's tragic, pathetic Griselda (libretto: Apostolo Zeno, after Boccaccio) and Piccinni's comic, sentimental Cecchina (in *La buona figliola*, to a libretto by Goldoni), and already announces Rossini's Cenerentola. Mozart's 'dramma serio-comico' plays several widely distant stylistic levels off against one another, either alternating or mingling them: [1] the elevated level of *tragedy,* in the person of Sandrina; [2] the intermediate level of *comedy*, represented by Ramiro/Arminda and Serpetta/Nardo (who form the second and third pair of lovers: the noble, *galant* couple and the entertaining popular couple); and [3] the low level of *farce*, with the Podestà from Milan, who is so ridiculous that he cannot understand why the others laugh at him (Finale I: 'lasciarmi solo com'un ridicolo'). To this level belongs also the no less ridiculous Count Belfiore from Rome, who tries to impress Arminda with clichés from Baroque opera, boasts to the Podestà of his family tree which supposedly goes back to Tiberius and Caracalla (who, as is well known, were hardly the sweetest-tempered Roman emperors), and in the aria where he briefly goes mad, 'Già divento freddo, freddo' (no.19), rhymes the word 'caso' (fate) with 'naso' (nose). Petrosellini's daring concept consists in pairing this egocentric fool with the morally far superior Sandrina. However different these two people are, as the principal couple of lovers, they must bring the opera to its conclusion, and the path to that ending will be an arduous one.
The Prague reorchestration helps us to interpret this thorny path as a 'path of initiation' in the sense of the 'initiatory operas' of the late eighteenth century in general and Mozart's *Zauberflöte* in particular. When the clarinets, those newcomers to the Classical orchestra so beloved of Mozart, here (mostly combined with the flutes) replace with their pure, clear, magical sound the old oboes of the original version, they seem to shed a purifying light on the two 'initiates', Sandrina and Belfiore: the light of Reason, which will triumph over the darkness of prejudices only at the end of the opera. Without changing a word of the libretto, the new orchestration speaks a language that was clearly intelligible to Mozart's friends, acquaintances and Lodge brothers in Prague because it expressed Masonic philosophy in musical symbolism.
The following examples will illustrate how Petrosellini's libretto is expounded with much greater profundity than in the original version by means of the expanded orchestration:

No.4 – Sandrina laments the bitter fate of women. This has affected her so deeply in her true identity as Violante that she would like to die. But she does not sing in a style appropriate to a tragic heroine: the Marchesa must play the role of the 'gardener' in front of Ramiro, which presupposes a lighter musical style better suited to her assumed identity. The Prague score adds to the strings of the original version a 'transfiguring' wind harmony that betrays her true identity.

No.6 – Belfiore makes his first entrance. Only in the Prague version does one guess that, however ludicrous he may appear, something special will happen with him. Clarinets replace the oboes of the original score. Together with two additional flutes, they hint that the orchestral prelude – in the 'mystic' key of E flat major – marks the beginning of the initiatory path that will lead, better late than never, to his becoming a true human being.

13. In Piero Mioli (ed.), *W. A. Mozart, Tutti i libretti d'opera* (Rome: 1996).

No.8 – Belfiore's 'family tree' aria – which in the Dresden copy of the Prague version was assigned to the Podestà – is the 'catalogue' or 'enumeration' aria that was de rigueur in a comic opera of the period. Already, in the original version, two trumpets and timpani were added to the standard forces of the pre-Classical orchestra (two oboes, two horns). The Prague version uses the *complete* orchestra. The enumeration of *all* Belfiore's illustrious forefathers corresponds to that of *all* available orchestral instruments, whose complacent virtuosity imitates and mocks the Count's vanity.

No.12 (Finale I) – In terms of richness of invention and subtle adjustment to the changing situations in the action, the Prague reorchestration of the two extended finales is on a par with Mozart's scoring of his Da Ponte finales. From bar 248 the Prague arranger quotes and develops a motif from *Le nozze di Figaro*, so popular in Prague. With its catchy rhythm (♫ 𝅗𝅥 ♫), it is soon unmasked as a 'reconciliation motif' from the second act finale of the later opera (where it begins at bar 226). In the last section (Più allegro) of the original version of *La finta giardiniera*, the vocal tutti is suddenly interrupted by a rest in all the parts. This general pause is followed by two mysterious bars for the strings. In the Prague version the mystery of these two bars is 'explained' by an echo of them in the woodwinds, supported by Sandrina and Belfiore (at the words 'Che smania orribile!'). This echo is heard as an encouragement, coming from the 'heaven' of Reason, to persevere on the path of initiation.

No.13 – In this *aria di furia* for Arminda – and its counterpart no.26, in which Ramiro's rage is turned on Arminda – one may regret the disappearance of the two additional horns in the Prague version. Whereas the demonic sound of four horns in the original version seems to anticipate Elettra's fury in *Idomeneo*, the more balanced wind band of the Prague version (only two horns, but with an enrichment of the oboe and bassoon parts in compensation) reminds us of the much more human character of Elvira in *Don Giovanni*.

No.15 – In the closing section of this aria for Belfiore, the Prague arranger surprises us with a significant dramaturgical improvement on the original version. During the Count's declaration of love to Sandrina, the jealous Podestà has secretly entered the room. He takes advantage of the rapt emotion of the lovers to slip between them, so that Belfiore inadvertently kisses *his* hand instead of Sandrina's. In the Prague version the ensuing Allegro is sung in alternation by the Podestà and Belfiore, and not only by the latter as in the original version, which substantially enhances the buffo effect of the scene.

No.23 (Finale II) – E flat major: a further stage on the initiatory path of the pair of lovers, which began with Belfiore's cavatina (no.6) in the same 'mystic' key – the key of the 'Sublime', of Baroque *arie d'ombra*, of *Die Zauberflöte*. A sombre, Piranesi-like horror landscape (cf. p.103), strewn with crags and ruins, to which Sandrina has been banished: here the protagonists lose not merely their footing, but at the same time their wits – the final trial, as it were, on the path to Reason. Their shared fits of mental disturbance, with their voices generally singing in homophony, produce a grotesque effect. It would be more accurate to describe them as 'clownish', for the two initiates seem to turn into sad circus clowns, laughed at by the onstage 'audience'. One cannot but admire the strategic way in which the Prague arranger deploys the trumpets and timpani, as when an unexpected drum roll turns into thunder, announcing the storm of which the deranged pair of lovers sings. Whereas in the original version, with its standard scoring, the storm was still purely imaginary, in the Prague version it seems menacingly real. In her madness the noble Sandrina is humanly and stylistically reduced to Belfiore's lowly level (Gallarati makes this point).

No.24 – In the original version, the second clownish mad scene, which turns into a trio for Nardo, Sandrina and Belfiore, seems superfluous at this point (after the second finale, at the beginning of the third act). But thanks to the Prague rescoring (with two clarinets and a flute as a more 'humanising' substitute for the original oboes) and the return of the key of E flat major, this 'comic number' is closely linked with the duet scene, no.27, situated on Sandrina's 'tragic' stylistic level (Gallarati), in which the couple will be 'cured' of their madness.

No.27 – Following a liberative sleep, Sandrina and Belfiore are cured of their shared, inhuman madness by the magic of 'humanising' music ('al suono di dolce sinfonia'), exactly like the delirious Orlando in the eponymous operas by Handel and Haydn. In the Prague arrangement this 'magic music' is even more magical than it already is in the original version. The first clarinet anticipates the little motif (♬ ♪) with which the first violins begin in the Munich version: the first ray of light in the garden of Reason, no longer in the garden of the Podestà? It is with similar 'music of enlightenment' that Idomeneo's initiatory path comes to an end (the *accompagnato* recitative before his last aria).
Hence this opera – sometimes rather puppet-like in its original version – combines a very ancient form of theatre, which 'blithely mingles crude jokes with great passions and does not shrink from the improbable and the far-fetched' (to quote Volkmar Braunbehrens on *Don Giovanni*), with elements – clearly brought out in the Prague version – of a 'modern' initiatory opera.

V. The problem of cuts

Our recording does not aim to be a slavish reconstruction of the Prague version of 1796. Aside from the reorchestration, other decisions made in the eighteenth century – Italian original text or German singspiel adaptation? Cuts: where and how? – were closely linked with the practical circumstances and the expectations of the time. Nonetheless, the recording faithfully follows the musical and literary (Italian) text of the Náměšť score – but with one exception: we have ignored most of the cuts inflicted on the closed musical numbers in the opera. Such cuts are not indicated in the usual way – by 'al segno' markings or pasting over the sections to be excised – in either the Brno or the Dresden score. Instead of this, all the numbers were written out afresh with the cut passages *removed*, so that we need to rely on comparison with the NMA to see exactly what has been cut and how.
The Podestà's third aria (no.25) is entirely missing. The numerous cuts in other numbers, which become increasingly drastic as the opera advances, may be divided into three categories:

1) Cuts in the orchestral introductions of eight arias. To reduce these instrumental preludes, sometimes inordinately long in the original version – for instance, the opening ritornello of the Podestà's first aria (no.3), in its unshortened form, resembles the orchestral exposition of an instrumental concerto – is entirely in the spirit of the mature Mozart, who was allergic to overlong ritornellos. In the late operas an aria can begin without any introduction at all, with a single bar from the orchestra, coming straight to the point. This is also the case in the Prague *Giardiniera*, as for example in Arminda's first aria (no.7) – to great theatrical effect – and Ramiro's *preghiera* 'Dolce d'amor compagna' (no.18).

2) Sometimes drastic cuts in reprises and/or closing sections in six numbers in the second and third acts. Unfortunately these quite brutally impair the formal structure of these numbers.

3) Highly debatable cuts, so brief – often only one or two bars! – that they scarcely affect the timing of the opera in performance, yet destroy many of Mozart's harmonic, melodic or rhythmic subtleties (for example by telescoping bars). Every number from no.18 onward was maimed in this way by 'failed cosmetic surgery'.

It is only natural to wonder whether the brilliant musician who rescored the Prague *Giardiniera* with such sure taste could possibly have been responsible for these sometimes extremely clumsy cuts. One is tempted to think that the decision must have been taken 'higher up', by a manager with a much lesser level of musical competence. Did there perhaps exist, as a blueprint for both MSS of the Prague version, an intermediate source with the expanded orchestration but without cuts – which were subsequently carried out in the usual manner? Working on the principle that the Prague cuts were inflicted in an emergency situation at the time (anxiety at the excessive length of the work?) which is irrelevant to a modern stage performance or recording, we decided to retain only a very few of them (chiefly shortened orchestral introductions). All the other cut sections, small or large, have been restored – with the addition of the supplementary Prague orchestral parts, completed as necessary. We were extremely sparing in making cuts to the recitatives, which are indispensable in a stage production.[14]

VI. Delight in disguise

The unmistakable similarities between the Prague *Giardiniera* and Mozart's late orchestral style are paralleled by the striking proximity between Petrosellini and Da Ponte. Both librettists distinguished themselves as adapters of Beaumarchais, Petrosellini for Paisiello (*Il barbiere di Siviglia*) and Da Ponte for Mozart (*Le nozze di Figaro*). In *La finta giardiniera* we constantly come across expressions that have a familiar ring. Thus Serpetta complains of her dreary life as a 'cameriera' in the same vein as her colleague Despina in *Così fan tutte,* and her aria 'Chi vuol godere il mondo' (no.20) anticipates Despina's 'Una donna a quindici anni'. When he compares his indestructible fidelity to a rock in a stormy sea, Belfiore strikes us as just as implausible as Fiordiligi in *Così* ('Come scoglio'). The words of the Podestà and Serpetta as they enter the gloomy horror landscape of the second finale ('Camminando così al buio . . . sola sola, piano piano') are contracted into 'Sola sola, in buio loco' by Elvira in *Don Giovanni*. When Arminda interrupts the Podestà in the third act, preventing him from completing the quotation he has begun, 'All women are more or less . . .', Don Alfonso would have no difficulty in finishing the sentence . . .

An opera in which two characters adopt a false identity throughout requires singers who – as in the case of Basilio (as Curzio, a double role), Bartolo (as Antonio, another double role), Leporello (as Giovanni), Giovanni (as Leporello) and Despina (disguised as the doctor and the notary) in Mozart's Da Ponte operas – are willing and able to disguise their voices with a certain relish. Only in this way do the clownish mad scenes for the Sandrina/Belfiore couple (end of Act II, beginning of Act III) become interesting. Mozart counts on having a Sandrina with the imagination to sing the parts of a nymph (Chloris), a monster (Medusa), and a character from Tasso's *Gerusalemme liberata* (Erminia), and a Belfiore who can invent voices for a shepherd (Thyrsis) and two different divinities (Hercules, Mercury). This delight in disguise must also rub off on the orchestra. When the deranged lovers take on the identity of a pair of shepherds, the oboes must turn into shawms and the pizzicato violins into Orpheus' lyre. If desired, the continuo too can take part in this 'dressing-up game', with a knowing wink to the audience: for instance when the continuo cello plays in two parts in imitation of the anachronistic *lira da braccio* to accompany 'Erminia', or the solo bassoon supports 'Mercury' with 'crazy' improvised accompanying figures.

Finally, *La finta giardiniera* includes three arias (nos.8, 14, and 25) which in reality function as 'pseudo-ensembles', in that they are directed to one or two onstage characters who react visibly or audibly to what is sung. This practice goes back to Goldoni and was also adopted by Da Ponte, for example in Susanna's aria 'Venite, inginocchiatevi' (*Figaro*), which one cannot imagine without reactions from the Countess and Cherubino. In a recording these (improvised) reactions must naturally be clearly *audible*, and surprise and possibly irritate the listener. A couple of times our singing actors depart from the printed text of the libretto in the heat of the action (a practice much more usual in the eighteenth century than it is nowadays), just as the mysterious Prague arranger could not resist slightly altering Mozart's musical text just once (in the reprise section of no.8). A sin? Perhaps – but a sin of love, *per amore*.

Translation: Charles Johnston

14. A number of cuts (in recitatives and arias) were already made in Munich. The sections concerned are indicated by deletions in red or pages glued together in Mozart's autograph.

Contemporary Prague copies of

La finta giardiniera

Milada Jonášová

It is well known that Prague has always displayed exceptional understanding of Mozart's output, from the composer's own lifetime onwards. After the success of the singspiel *Die Entführung aus dem Serail*, *Le nozze di Figaro* provoked wild enthusiasm in the Bohemian capital. The orchestra of the Prague opera house (the Estates Theatre) invited Mozart to visit the city. He had never experienced anything like this before. So he duly travelled there in January 1787 to conduct performances of *Le nozze di Figaro* and came back to Vienna with a commission for a new opera, *Don Giovanni*, which he subsequently premiered in the city in October 1787. Four years then elapsed before his next commission for Prague, *La clemenza di Tito*, written for the coronation of Leopold II as King of Bohemia. This, the second of his 'Prague operas', was given its first performance, under his direction, in 1791.

But recent research has shown that the Bohemian capital also played a major role in the diffusion of his works throughout Europe. So much is demonstrated not only by early copies from Prague of such operatic scores as *Don Giovanni* (now held in Karlsruhe and Hamburg), *Idomeneo* (Florence), *Le nozze di Figaro* (Berlin), *Così fan tutte* (Dresden), and *La clemenza di Tito* (Zurich), but also by the case of *La finta giardiniera*. On 10 March 1796 this became the eighth opera by Mozart that the Prague public had had a chance to discover, after earlier local productions of *Die Entführung aus dem Serail*, *Le nozze di Figaro*, *Don Giovanni*, *Così fan tutte*, *La clemenza di Tito*, *Die Zauberflöte*, and *Der Schauspieldirektor*.

Credit for this new initiative was essentially due to the leading double bass player Anton Grams (1752-1820), a longstanding member of the orchestra of the Nostitz Theatre and organiser of the most important copyists' workshop in Prague. From 1795 until March 1797, he was also at the head of the Czech 'Patriotic Theatre' known as 'U Hybernů' ('Bei den Hibernen' in German), so called because it was located on the site of a former monastery of Irish monks, where, as an experienced manager, he had earlier done much to arrange the first Bohemian performance of *Der Schauspieldirektor* (27 April 1794).

Before the Prague premiere of *La finta giardiniera*, advertised as a 'Mozartsche Novität' (Mozartian novelty), the *Prager Neue Zeitung* announced that the Patriotic Theatre would 'perform for the first time, on Thursday 10 March, a splendid opera by the immortal Herr Wolfgang Amade Mozart, entitled *Die Gärtnerin aus Liebe*, which is bound to appeal to every esteemed music-lover for its novelty and its rarity alike, since this masterpiece by the unforgettable composer is the only one of his celebrated works that has never yet appeared on any stage since it was written. One can therefore confidently predict the warmest welcome for this previously unseen opera.' It was doubtless for promotional reasons that the report wrongly asserted that the work had never before been staged.

Because performances at the U Hybernů Theatre were sung in either German or Czech, but not Italian, it follows from the passage quoted above that this Prague production of *La finta giardiniera* was given in its German version, under the title *Die Gärtnerin aus Liebe*. As to the printed libretto, the theatre posters, information on the interpreters, on subsequent performances or critical reaction – nothing of that has survived, just as was the case for the opera's world premiere in Munich in 1775.

The first Prague production of this early Mozart *opera buffa* soon found significant echoes in Moravia and Silesia. For a score of *La finta giardiniera* from Anton Grams's copy shop came into the hands of an enthusiastic music-lover, Count Heinrich Wilhelm Haugwitz (1770-1842), and thus to the private theatre of his castle at Náměšť nad Oslavou in Moravia. Ever since the Count, himself a good amateur violinist, had taken over the Náměšť estate in 1794, his private musical productions had been his governing passion; his resident musicians had already performed several works by Gluck before the Mozart opera. In later years it would appear that the music of Handel enjoyed his greatest favour. The castle's musical establishment around 1830 was reportedly more than sixty strong. Mention should also be made, among the rare pieces in Haugwitz's impressive music library, of the autograph score of Antonio Salieri's Requiem, dedicated to the Moravian count and given its first performance in the chapel of Náměšť Castle.

It was in this collection of 1400 works that a contemporary copy of the score of *La finta giardiniera* was discovered in 1965, thanks to the research of the Munich musicologist Dr Robert Münster. This is still the only known source that contains the original Italian text of all three acts of the opera, including the *secco* recitatives of the first act, the autograph of which has not come down to us. It was on the basis of this Náměšť source that the *Neue Mozart Ausgabe* was able to publish the complete Italian version of the opera, the first edition to contain its first act, in 1978. The editors wrote of the Náměšť score: 'Its relationship to the autograph manuscript is uncertain. We can be sure that this score, written towards the end of the eighteenth century, was not copied directly from the autograph, which by that time was already incomplete.' Moreover, several numbers in the score include a German text different from the translation used by Mozart for his singspiel version. This manuscript is also of interest for its numerous variants in the music. Among the most obvious are the frequent cuts in the arias. These cuts principally concern the instrumental introductions. But surprisingly enough – and this is the most interesting feature of this copy of *La finta giardiniera* – in many cases the orchestral accompaniment to the arias has been enriched by newly composed wind parts for pairs of flutes, oboes, clarinets, and horns. Unfortunately, the Náměšť material does not permit us to identify the composer of these additional parts, despite painstaking comparisons with other local sources, the most important of which are the surviving performance parts copied by anonymous local scribes and a copy of the Italian libretto.

However, new information is provided by another Prague copy of the *Giardiniera* score, originating from the musical archives of the castle of Oels in Silesia and today conserved in the Landesbibliothek in Dresden. This is a singspiel version of the opera, with the text in German only and without the recitatives; nevertheless, this score presents the same modifications in the musical structure as its counterpart from Náměšť, that is, the same cuts in certain arias and the same additional wind parts. Study of the paper type used and of the copyist's hand has demonstrated that the Oels score shares its provenance with the Náměšť copy: both were produced in Prague, and more precisely in Grams's copy shop. It may be added that the new German translation of the libretto was also made in Prague. There remains the question, for the moment still unanswered, of who among the many Prague musicians was the composer of the added instrumental parts; but it may be assumed, in view of their elegance and sensitivity, that he was a genuine connoisseur of Mozart's style.

The work's textual history is further enriched by another, recently discovered source, which is once again connected with Grams's circle of copyists. The music collection of the Premonstratensian monastery of Strahov in Prague conserves a fragment of another contemporary copy of *La finta giardiniera*: this contains the original Italian version of the opera. Analysis of this document reveals not only an identical provenance, but also a very close link with the Náměšť score. In one of the volumes of the Strahov score we find two recitatives and a fragment of an aria for Serpetta that were originally part of the Náměšť score, from which they were removed, at an unknown date and for unknown reasons, to be inserted in the Strahov score (they were later replaced by other copies in their original location). Moreover, the Strahov source contains several numbers from the first act that have not survived in Mozart's autograph. In the case of two of Sandrina's arias (nos.4 and 11) and the finale of the first act, the Strahov score is today the only known source that preserves the composer's original version without any modification.

Thus, alongside *Don Giovanni* and *La clemenza di Tito* which had their world premiere in Prague and were diffused from there in copies that circulated throughout Europe, the Bohemian capital was also, in the case of *La finta giardiniera*, the point of departure for the later dissemination of the work – albeit in an anonymous 'Prague' revision which in the first instance went no further than the privileged circles of the castle-owning aristocracy. Perhaps this had something to do with the fact that the charming 'gardener's maid' Sandrina was in reality a *marchesa*?

Translation: Charles Johnston



The ‘Patriotic Theatre’ where *La finta giardiniera* was performed in Prague in 1796

La finta giardiniera
Silke Leopold

Seit die Opera buffa um 1740 entstanden war, hatten sich in dieser Gattung bestimmte Rollen- und Szenentypen herausgebildet, die in jeder Handlung Erfolg versprachen und versatzstückartig in jedem Libretto untergebracht werden konnten. An dramaturgischem Schematismus stand die Opera buffa der Opera seria bald kaum mehr nach, und das Interesse des Publikums richtete sich weniger auf die Neuheit einer Geschichte als vielmehr auf die Frage, wie das sattsam Bekannte, die immergleiche Geschichte von Liebe und Verwirrung im konkreten Fall neu und überraschend erzählt wurde. Solche Handlungs-Stereotypen sind in den Gattungen des Schauspiels, besonders den nicht-literarischen, nichts Ungewöhnliches; die Commedia dell'arte, aber in neuerer Zeit auch der Western oder die Soap Opera leben von diesem Grundvertrauen in den Ablauf der Geschichte, das den Zuschauer auch die überraschendsten Ereignisse und die spannungsgeladensten und gefährlichsten Situationen ertragen lässt. Mit dem Rückgriff auf die Rollentypologie der Commedia dell'arte sicherte Carlo Goldoni die Lebensfähigkeit der komischen Oper, indem er neben die komischen Rollen, die Tölpel und Spinner, die gewitzten Kammerzofen und Diener, nun auch „ernste" Personen nach Art der „Innamorati", der verliebten jungen Paare, und solche Rollen stellte, die als „mezzo carattere" sowohl ernst als auch komisch waren.

La finta giardiniera, das Libretto, das der erfolgreichen Vertonung von Pasquale Anfossi im Karneval 1774 in Rom zugrunde gelegen hatte, bediente alle diese Erwartungen, ohne sich allzu sehr um eine dramatisch stringente, mehr als nur von Versatzstück zu Versatzstück leitende Handlung zu bemühen[15]. Mit den sieben handelnden Personen repräsentierte es die Dramaturgie der Opera buffa nachgerade idealtypisch. An der Spitze der Rollenkonstellation stand mit Don Anchise ein alter, an den Pantalone der Commedia dell'arte und unzählige Hagestolze der komischen Oper wie Uberto aus Giovanni Battista Pergolesis *La serva padrona* oder Pimpinone aus Tommaso Albinonis gleichnamigem Intermezzo gemahnender Tölpel. Die adelsstolze Arminda und der traurige Ritter Ramiro waren Inkarnationen der „parti serie", dier ernsten Rollen, der Graf Belfiore und die Gräfin Violante verkörperten ihrerseits den Bereich des „mezzo carattere", und Serpetta und Nardo machten gemeinsam mit Don Anchise die „parti buffe" komplett. Und mit der Wahnsinnsszene, der Verwechslungsszene im dunklen Garten, der Dienerin, die es auf den Herrn abgesehen hat, der Instrumentenarie, mit den Wutanfällen Armindas und den Verzweiflungsausbrüchen Sandrinas enthielt das Libretto alles, was in der Opera buffa Erfolg versprach.

Giuseppe Petrosellini – oder wer immer das Libretto verfasste – lehnte sich bei der Gestaltung der Rollen und der Szenen eng an die Erfolgsoper der 1760er-Jahre an. Mit *La buona figliola*, seiner 1760 in Rom aufgeführten Oper mit einem Libretto Carlo Goldonis nach Samuel Richardsons Briefroman *Pamela* hatte Nicolò Piccini einen neuen Ton gefunden, der das musikalische Ausdrucksspektrum der Opera buffa neben Karikatur und Groteske auf der einen und tiefem Ernst auf der anderen Seite um eine sentimentalische Komponente erweiterte. *La buona figliola* handelte von einer liebreizenden Gärtnerin namens Cecchina, von einem Marquis, der die Gärtnerin liebt, und von dessen adesstolzer Schwester, die die Verbindung zu hintertreiben versucht, weil ihr nicht minder arroganter Verlobter, der Ritter Armidoro, sie im Angesicht einer solchen Mesalliance nicht heiraten würde, von einer Bäuerin namens Sandrina, die es ihrerseits auf den Marquis abgesehen hat. Erst als sich herausstellt, dass Cecchina in Wirklichkeit die als Säugling verschleppte Baroness Mariandel ist, lösen sich die Konflikte in Wohlgefallen und in einer Doppelhochzeit auf. Angesichts des europaweiten Erfolgs von Piccinis *La buona figliola* verwundert es nicht, dass andere Librettisten diesem Erfolgsmodell nacheiferten und ähnliche Rollen wie Cecchina schufen, in der sich natürliche Unschuld und Adel der Geburt gleichermaßen artikulieren und die Standesgrenzen musikalisch aufheben konnten. Neben Cecchina wirkten die Marquise Lucinda mit ihrer rasenden Rachearie und ihr Verlobter Armidoro, der als Kastratenrolle die Atmosphäre der Opera seria in die Opera buffa hineintrug, wie Personen aus einer alten, überholten Zeit.

Mozart, der nach drei Jahren erstmals wieder Gelegenheit bekam, eine Oper zu schreiben, stürzte sich mit wahrem Feuereifer auf diese Aufgabe. Erstmals seit Kindertagen hatte er es wieder mit einer Opera buffa zu tun, die andere kompositorische Aufgaben stellte als die Opera seria. Ging es in dieser vornehmlich um die musikalische Darstellung der Affekte, der inneren Befindlichkeiten, so lebte die Opera buffa auch von der Darstellung der äußeren Handlung mit den Mitteln der Musik. Zwei große Handlungs-Finali, das Zusammentreffen der gewesenen und aktuellen Liebespaare am Ende des I. Aktes und das Tohuwabohu im dunklen Wald am Ende des II. Aktes, hatte Mozart zu komponieren, und die musikalischen Lösungen, die er dafür fand, reflektieren den aktuellen Zustand der Gattung perfekt; es sind ausgedehnte Ketten-Finali, in denen Takt und Tonart, Tempo und Deklamationsart de Handlungsverlauf illustrieren und strukturieren. Das erste Finale etwa zeichnet den sukzessiven Auftritt der Personen deutlich hörbar nach. Es beginnt, als Belfiore die ohnmächtige Sandrina als Violante erkennt, mit einer Mischung aus Accompagnato-Rezitativ und menuettartigem Arioso, wechselt zu einem erregten Vierertakt im Allegro, als Arminda und Ramiro hinzukommen, danach, binnen zwei Takten von e-Moll nach Es-Dur modulierend, zu einem majestätischen, „Adagio ma non molto" vorgezeichneten Auftritt des Podestà. Das Erscheinen von Serpetta und Nardo kündigt sich schließlich durch einen neuen Formteil im Allegro, in D-Dur und im 6/8-Takt an. Kettenartig reiht sich auf diese Weise Formteil an Formteil, nach dem Prinzip jener Steigerung, die Lorenzo Da Ponte später als eine Abfolge von „L'adagio, l'allegro, l'andante, l'amabile, l'armonioso, lo strepitoso, l'arcistrepitoso, lo strepitosissimo" beschriebt[16].

Aber auch innerhalb einzelner Formteile, die ihr musikalisches Gerüst durch Tempo und Taktart erhielten, differenzierte Mozart die individuellen Äußerungen der einzelnen Personen durch die Art der Deklamation und der Instrumentalbegleitung sowie durch die Tonart. Wenn etwa, zwischen T. 392 und T. 431 des ersten Finales, Arminda Belfiore beschimpft, Ramiro ihren Zorn nicht versteht, der Podestà und Serpetta Sandrina bedrängen und diese ihr grausames Schicksal beklagt, so wechselt Mozart innerhalb dieser kurzen, mit Allegro und ¾-Takt vorgezeichneten Passage von D-Dur (Arminda) zu h-Moll/e-Moll (Ramiro), zu a-Moll (Podestà, Serpetta) und zu e-Moll (Sandrina). Darüber hinaus deklamiert Arminda, das Edelfräulein, im höfischen Rhythmus des Menuetts, der leidende Ramiro im „schluchzenden" Rhythmus der Sarabande, der Podestà und Serpetta im buffatypischen Achtelgeplapper und Sandrina schließlich mit weit ausladenden Intervallen noch einmal im Rhythmus der Sarabande. Dass sie die wahrhaft Leidende ist, macht Mozart durch den chromatisch absteigenden Bass deutlich, der, als traditioneller Lamentobass, ihren Gesang begleitet.

15. Hierzu Volker Mattern, *Das Dramma giocoso 'La finta giardinera': ein Vergleich der Vertonungen von Pasquale Anfossi und Wolfgang Amadeus Mozart* (Laaber: Laaber Verlag, 1989).

16. Lorenzo Da Ponte, *Memorie* (New York: Gray and Bunce, 1829) vol.1, Nr.2, S.51.

Neben den Ensembles, unter denen auch das Versöhnungsduett zwischen Sandrina und Belfiore nach Art eines offenen Kettenfinales von einem neuen musikalischen Zugriff auf die Duettsituation kündet, sind es aber vor allem die Arien, in denen der nunmehr achtzehnjährige Mozart seine Meisterschaft im musikalischen Einfühlen in Charaktere und Situationen unter Beweis stellt. In der Opera buffa war der Komponist, was die Form der Arien anging, wesentlich freier als in der Opera seria, und Mozart nutzte die Möglichkeiten weidlich. Doch es sind weniger die formalen als vielmehr die affektiven Merkmale, die den weltenweiten Fortschritt gegenüber *La finta semplice* dokumentieren. Das betrifft selbst so traditionelle Arientypen wie die Registerarie „Da Scirocco a Tramontana“ (Von Süden nach Norden), in der Belfiore, unterstützt von der herrscherlichen Trompete, mit ebenso pompösem wie leierndem Gestus seine beeindruckende Ahnenreihe aufzählt, oder die Instrumentenarie „Dentro il mio petto io sento“ (In meiner Brust höre ich), in der das Zusammenspiel von Flöte und Oboe die harmonischen Herzenstöne des verliebten Podestà hörbar macht, bevor Pauken und Trompeten, Fagotte und Kontrabass im Arientext wie im Orchestersatz verraten, dass ihn schlussendlich doch die Verzweiflung übermannt. Das betrifft aber einmal mehr vor allem die Arien der Protagonistin, in denen Mozart alle Register der emotionalen und der sozialen Ausdrucksmöglichkeiten zieht.
Wenn die Gräfin Violante vor Ramiro das Gärtnermädchen spielt, ahmt sie in der „Grazioso“ überschriebenen Auftrittsarie „Noi donne poverine“ (Wir armen Frauen) jenen sentimentalen, scheinbar natürlichen Ton nach, den Nicolò Piccinni mit Arien wie Cecchinas „Una povera ragazza“ (Ein armes Mädchen) in *La buona figliola* berühmt gemacht hatte. Nichts deutet in dieser liedhaft schlichten, nur von Streichern begleiteten Arie darauf hin, dass sich unter den Kleidern der Gärtnerin eine Gräfin verbirgt; andererseits aber enthält die Musik nichts, was die Gärtnerin unmissverständlich als ein niedriggeborenes Mädchen aus dem Volke charakterisieren würde. Wenn Violante dann, allein auf der Bühne, in der Cavatina „Geme la tortorella“ (Es klagt die Turteltaube) mit ihrem Schicksal hadert, verrät nicht nur der Text in Gestalt einer Gleichnisarie, sondern auch die Musik mit ihrem Reichtum an klanglicher, melodischer und harmonischer Differenzierung die edle Herkunft der Gärtnerin, ohne dass die Musik einen heroischen Zug auch nur ahnen lassen würde. Zwischen „Noi donne poverine“ und „Geme la tortorella“, obwohl identisch in der Orchesterbesetzung und der Taktvorzeichnung, liegen Welten. Die Klangmixtur aus sordinierten Violinen und Pizzicato in den tiefen Streichern, aus Sechzehnteltriolen in der zweiten Violine und kleingliedrigen, mit der koloraturgesättigten Singstimme korrespondierenden Motiven, das Schwanken zwischen Dur und Moll und nicht zuletzt der Einsatz der Singstimme mitten in die Kadenz des Orchester-Ritornells hinein, der den Gesang und die Instrumente gleichsam verschmelzen lässt, verbinden traditionelle Textausdeutung mit orchestraler Naturschilderung zu einer Herzensergießung von berückender arkadischer Schönheit.

Die große Szene vor Beginn des zweiten Finales, beginnend mit der c-Moll-Arie „Crudeli, fermate“ (Grausame, haltet ein), die erst in ein Accompagnato-Rezitativ, dann in die a-Moll-Cavatina „Ah dal pianto, dal singhiozzo“ (Ach vor Weinen, vor Schluchzen) und zuletzt in ein weiteres Accompagnato mündet, gehört schließlich mit ihrer nach Art der Aria agitata – beide Arien tragen die Tempobezeichnung „Allegro agitato“ – atemlos herausgeschleuderten Verzweiflung so sehr in den Ausdrucksbereich der Opera seria, dass sie im Kontext dieser Verwechslungskomödie fast wie ein Fremdkörper wirkt. Die Musik enthält sich jeglicher ironischen Distanz, die Sandrinas Unglück zu einem Gegenstand der Erheiterung machen könnte. Anders als in ihrer Auftrittsarie, in der Sandrina perfekte Kontrolle über ihr Verhalten hat, zeigt sie sich hier als eine buchstäblich Getriebene, deren Elend dem der Seria-Heroinen wie Aspasia oder Giunia[17] nicht nachsteht.
Waren es diese Arien, die den in Augsburg lebenden Musikschriftsteller Christian Friedrich Daniel Schubart zu seiner prophetischen Äußerung über Mozart veranlassten? In der von ihm herausgegebenen Zeitschrift mit dem Titel *Teutsche Chronik* schrieb er nach dem Besuch einer Aufführung: „Auch eine opera buffa habe ich gehört von dem wunderbaren Genie Mozart. Sie heißt: La finta giardiniera. Genieflammen zucken da und dort, aber es ist noch nicht das stille, ruhige Altarfeuer, das in Weihrauchwolken gen Himmel steigt. Wenn Mozart nicht eine im Gewächshaus getriebene Pflanze ist, so muß er einer der größten Komponisten werden, die jemals gelebt haben“ (Teutsche Chronik, 34. Stück, 27. April 1775, S. 267).
Bei aller Begeisterung für die Oper des knapp Neunzehnjährigen – stolz berichtete Mozart seiner Mutter in Salzburg von nicht enden wollendem Beifall und Bravorufen bei der Premiere – erlebte *La finta giardiniera* doch nur drei Aufführungen. Eine Singspielfassung in deutscher Sprache mit gesprochenen Dialogen, die 1779 in Salzburg in Zusammenarbeit mit der Böhm’schen Schauspielergesellschaft entstand, wurde 1780 in Augsburg, später auch noch in Frankfurt am Main und in Mainz aufgeführt. Bis Mozart wieder eine Opera buffa komponierte, sollten mehr als zehn Jahre vergehen.

aus: Mozart-Handbuch, hrsg. von Silke Leopold

17. In Mozarts *Mitridate, re di Ponto* bzw. *Lucio Silla*.

Eine Mozart-Oper „... noch auf keiner Bühne erschienen“
Zur Einspielung der **finta giardiniera**
in seiner „posthumen“ Prager Fassung (1796)

René Jacobs

I. Metamorphosen eines „work in progress“

Nach nur drei Aufführungen – die zweite stark gekürzt – im Münchener Salvatortheater wurde Mozarts Oper *La finta giardiniera* frühzeitig abgesetzt und zu Lebzeiten des Komponisten in seiner Urfassung (1775) nie mehr in Szene gesetzt. Zwar gibt es sowohl von Wolfgang als auch von Leopold Mozart überschwengliche Äußerungen über den Erfolg der Oper, aber man sollte diesen wohl skeptisch gegenüberstehen. Mehr als drei Jahre nach der Uraufführung schrieb Wolfgang aus Mannheim an seinen Vater über den sich dort aufhaltenden Intendanten des Münchener Hoftheaters Graf von Seeau: „Wissen sie wohl, was der verfluchte Kerl Seeau hier gesagt hat? – Meine Opera buffa zu München seye ausgepfiffen worden!“ Der geringe Erfolg der Oper ist wohl ein Indiz dafür, dass das Publikum mit der Neuartigkeit des Werks nicht viel anfangen konnte. Pasquale Anfossis Vertonung des gleichen Librettos (Rom 1774) konnte sich einer viel größeren Popularität erfreuen.
Ab 1779 gelangte Mozarts Oper, in ein Singspiel verwandelt, ins Repertoire der Singspiel-Gesellschaft seines Freundes Johann Heinrich Böhm. Das Stück wurde gekürzt und auf Deutsch übersetzt. Belfiores „Stammbaumarie“ (Nr.8) wurde dem Podestà zugewiesen und die Rezitative durch gesprochene Dialoge ersetzt. In vielen deutschen Städten wurde diese „Verstellte Gärtnerin“ (Augsburger Textdruck 1780) bis in die späten Achtzigerjahre (Frankfurt 1789) nachgespielt. Aber erst nach Mozarts Tod kümmerte sich seine Lieblingsstadt Prag um das vernachlässigte Kind des geliebten Komponisten. Drei Tage vor seiner Premiere im „Vaterländischen Theater“ (17. März 1796) kündigte eine „Theaternachricht“ in der Prager Neuen Zeitung die Oper als ein NEUES Werk an, „noch auf keiner Bühne erschienen“. Das war weniger eine Lüge aus Werbegründen als vielmehr eine kalkulierte Halbwahrheit. Das Stück wurde nämlich in einer völlig neuen Bearbeitung gespielt: Die originale Instrumentation in Mozarts Autograf wurde in fast allen Nummern erweitert und ein Großteil der Nummern zum Teil drastisch gekürzt. Von dieser Fassung gibt es zwei zeitgenössische Abschriften: Die „Náměšť-Partitur“ befindet sich heute in Brno (Brünn); die „Oels-Partitur“, nach der schlesischen Stadt, in welcher die Fassung 1797 nachgespielt wurde, in Dresden. Während die Brünner Abschrift den kompletten italienischen Text und eine nachgetragene deutsche Übersetzung enthält, weist die Dresdener Abschrift ausschließlich den deutschen Text auf. Über die beiden Quellen kann man im nachfolgenden Beitrag der tschechischen Musikologin M. Jonášová Näheres nachlesen.
Es ist diese „posthume“ Prager Fassung, die letzte in einer Reihe von Metamorphosen der *finta giardiniera,* nicht die Urfassung der Neuen Mozart-Ausgabe (NMA), der diese Aufnahme folgt, und zwar MIT der kompletten, an den späten Mozartstil anknüpfenden Instrumentierung, aber OHNE die Mehrzahl der in beiden Abschriften vorhandenen Striche. Ein Faksimile der Brünner und eine moderne Ausgabe der Dresdener Abschrift[18] standen uns zur Verfügung, wofür wir dem Moravské zemské muzeum in Brno (Ph. D. Irena Veselá) und der Internationalen Stiftung Mozarteum in Salzburg (Dr. Ulrich Leisinger) herzlichst danken. In der Náměšť-Partitur heißt die Oper „La finta giardiniera *per Amore* / Drama giocoso / in / Tre Atti Del Signore Wolfgango Mozart“.

II. Der Bearbeiter: Wenn nicht Mozart – wer dann?

Der große Mozartkenner Hermann Abert lenkte im ersten Band seines Mozartbuches (1919-21) als Erster die Aufmerksamkeit der Musikwelt auf die Prager *Giardiniera.* Er kannte nur die Dresdener Abschrift und war sich einer Verbindung mit Prag nicht bewusst. Er lobte die „fortschrittliche Verwendung des orchestralen Apparates, und zwar sowohl der Streicher, besonders der Bratschen und Celli, als namentlich der Bläser. Diese dienen ganz in der Art des späteren Mozart dazu, die Schlußfälle der einzelnen thematischen Abschnitte durch kleine, ausdrucksvolle Phrasen zu überbrücken, haben aber daneben auch koloristische Aufgaben; vor allem verbinden sie sich mit den Streichern in jener neuen, von den Mannheimern begründeten Art, die sie nicht mehr bloß auf einzelne Strecken, sondern eigentlich beständig beschäftigt. Fast alle Streicherepisoden werden mit Bläserklang durchsetzt, aber auch die solistischen Wirkungen sind weit schlagender [als in der Urfassung].“ Spekulationen über die Identität des Bearbeiters vermied Abert sorgfaltig. Sicher ist, seiner Meinung nach, dass man „eine ganz bestimmte Methode und eine äußerst kundige Hand“ erkennt. Für diese „*in jeder Hinsicht erhebliche Verbesserung der ursprünglichen Gestalt*“, so beschloss er, käme nur „*entweder Mozart selber oder ein ausgezeichneter Mozartkenner*, ein Künstler von besonders feinem und sicheren Geschmack“ infrage.
Unter dem Eindruck dieser positiven Bewertung entschied sich Karl Schleifer nach dem Zweiten Weltkrieg, die Handschrift, die wie durch ein Wunder das Bombardement Dresdens überlebt hatte, herauszugeben. Im „Bericht“ der Edition (1956, mit einem modernen deutschen Text) verirrte sich der Textbearbeiter Hans

18. W. A. Mozart. Die Gärtnerin aus Liebe ... herausgegeben nach einer in Dresden aufbewahrten Handschrift aus der Bibliothek zu Oels von Karl Schleifer. Hamburg/Berlin 1956

Henny Jahnn, stellvertretend für den inzwischen verstorbenen Herausgeber, in Spekulationen über eine mögliche Autorschaft Mozarts selbst, der bekanntlich sein Werk „gegen ausgesprochene und vermeintliche Angriffe" (meinte er Graf von Seeau?) verteidigte und dann, „in der ersten ungewissen Wiener Zeit die vor allem instrumentalen und klanglichen Mängel" [der Urfassung] eingestanden hätte. Er vermutete, dass die zwischen 1782 und 1789 „fortschreitend" zustande gekommene Neufassung, schon 1789 in Frankfurt gespielt wurde ...
Als Robert Münster 1965 als Erster die neu entdeckte Brünner Abschrift als Vorlage der Dresdener bewertete, hielt er es „vorerst für wahrscheinlicher", dass die inzwischen immer mehr mit Aufführungen in Prag in Verbindung gebrachte Fassung, nicht auf Mozart selbst zurückgeht. Rudolph Angermüller und Dietrich Berke, die Herausgeber der *finta giardiniera* in der NMA (1978) erklärten die erweiterte Prager Instrumentierung, „so geschickt sie im einzelnen auch sein mag, in ihrer Authentizität" für „höchst zweifelhaft". Aber Stefan Kunze warnte davor, voreilige Schlüsse zu ziehen: „*Insbesondere die erweiterte Orchesterbesetzung bedürfte noch einer genauen Prüfung und sollte nicht vorschnell als nicht authentisch abgetan werden*" (*Mozarts Opern*, 1984). Was wir brauchen, sind nicht so sehr weitere quellenkritische, aber, nach dem Vorbild Hermann Aberts, stilkritische Untersuchungen der Prager Bearbeitung. Sie ist weit mehr als nur „geschickt" gemacht, ja, so brillant und fantasievoll, dass sie das Echtheitslabel „made by Mozart" nicht braucht, um sich Respekt zu verschaffen. Dass der Bearbeiter unter Mozarts vertrauten Prager Musikfreunden gesucht werden muss, ist höchst wahrscheinlich. Eine Möglichkeit unter vielen: Johann-Baptist Kucharž, Organist im Kloster Strahov – woher eine fragmentarische *Giardiniera*-Abschrift stammt, die, laut M. Jonášová, die Vorlage der Náměšť-Partitur sein könnte –, Kapellmeister am Operntheater, Komponist und Kompositionslehrer. Dieser überzeugte „Mozartianer" („Mozartovec") hat für Mozart Klavierauszüge eingerichtet und 1794 Rezitative für die *Zauberflöte* komponiert.

III. Musikalische Qualität der Prager Uminstrumentierungl

Werkgetreu historisierende Aufführungen sind eine moderne Erfindung, sie kamen damals kaum infrage. So wie Mozart selbst in seinen Händelbearbeitungen (1788-90) hatte auch der Prager Bearbeiter der *finta giardiniera* zum Ziel, das Klangbild des Werkes dem seiner Zeit anzugleichen. Auch Mozart hat in Händels Text kleinere Striche und Kürzungen angebracht: „Aktualisierungsversuche für eine den Zeitgenossen veraltet erscheinende Musik. Wir haben mit unseren heutigen historischen Vorlieben wenig Grund, darüber „beckmesserisch" zu urteilen" (V. Braunbehrens). Zwischen Händels *Messias* (1742) und Mozarts Bearbeitung (1789) liegen 47 Jahre, während die Urfassung der *Giardiniera* (1774) und die Prager Fassung (1796) nur 22 Jahre auseinanderliegen. Die Gefahr, dass der musikalische „Übersetzer" das Original aus Liebe verraten könnte, dass sich das italienische Sprichwort „Traduttore traditore" bewahrheiten könnte, war im ersten Fall wohl größer als im zweiten!
1796 galt die ursprüngliche Instrumentierung der *finta giardiniera* als veraltet. Das klassische Orchester der Da-Ponte-Opern, der *Zauberflöte* und *Clemenza di Tito,* deren avantgardistische Tonsprache in Prag verstanden wurde, während sie in Wien und anderswo als zu kompliziert und überladen galt, hatte das frühklassische längt abgelöst. Darum versuchte der Prager Bearbeiter die *Giardiniera*-Partitur für ein „modernes" Mozartorchester einzurichten, und zwar genau auf die gleiche Art wie Mozarts eigene Händelbearbeitungen: durch zusätzliche Bläserstimmen, Auffüllung der Streicherstimmen und Kürzungen. Für die Prager Fassung der *Giardiniera* gilt genau das Gleiche, was Silke Leopold in Mozarts Händelbearbeitungen beobachtet hat: eine kreative Auseinandersetzung mit dem Original, wobei die neuen Holzbläserstimmen „zu einer über die Urfassung hinausgehenden Ausdeutung des Textes" führen können. Das geschieht in der Uminstrumentierung der *Giardiniera* vor allem durch die Klarinetten, deren neuer „aufklärender" Klang die weit auseinanderliegenden Gattungsebenen der Oper (Rührstück – Komödie – Farce) aneinander bindet. So gehen die Mozartbearbeitung des anonymen „Mozartianers" sowie die Händelbearbeitungen Mozarts „über eine bloße Uminstrumentierung hinaus, was neben der *musikalischen* auch von ihrer *intellektuellen* Qualität" (Leopold) zeugt.
Ein Vergleich der Münchener und Prager Instrumentierungen führt zu den folgenden Feststellungen:

1) Die Urfassung zählt acht Arien ohne Bläser gegenüber 14 mit: ein weit höherer Anteil als in allen anderen Mozartopern, einschließlich der frühesten. Hat Mozart die Bayerische Hofkapelle, ein sehr mittelmaßiges Orchester, bevor es 1778 mit der weltberühmten Mannheimer Kapelle fusionierte und alle ersten Pulte mit Mannheimern besetzt wurden, nicht allzusehr fordern wollen? In der Prager Fassung bleibt einzig die Kavatine für Serpetta und Nardo (Nr.9) als Streichernummer übrig. In den anderen Streicherarien der Urfassung wurden vier bis acht zusätzliche Bläserstimmen hinzukomponiert.

CONTENTS INHALT

2) In München hatte das Orchester keine Klarinetten, dafür aber in zwei Nummern vier Hörner statt der üblichen zwei; in Prag dagegen spielten zwei Klarinetten in 15 der insgesamt 28 geschlossenen Nummern, während die Anzahl der Hörner auf zwei reduziert wurde.

3) Man wundert sich, dass in der Urfassung die Ecknummern der Oper (Ouvertüre mit Introduktion sowie die Schluss-Ensembles der drei Akte) so behutsam (karg?) instrumentiert sind: zwei Oboen, zwei Hörner und Streicher, obwohl das Orchester auch über zwei Flöten, zwei Fagotte, zwei Trompeten und Pauken verfügte. Einzig in der Nr.23 (zweites Finale) wechseln die Oboen eine Zeit lang mit den Flöten ab, während die Fagotte 20 Takte zu spielen haben! Die Prager Fassung ist hier viel großzügiger: Wie in den Ouvertüren der Händelwerke, die Mozart bearbeitete, wird das komplette klassische Orchester ausgenützt.

4) Extrem spannend ist es in der Prager Fassung zu beobachten, wie sich die Holzbläser innerhalb der Gruppe „emanzipiert“ haben – das Gleiche gilt auch für die Bratschen –, um wie viel „demokratischer“ wirkt doch das neue Orchester gegenüber dem alten. Gelegentlich verselbstständigt sich die „Harmonie“ der Holzbläser und Hörner so sehr, dass sie die Streicher ganz zum Schweigen bringt. Das ist schon im *Andante grazioso* der Ouvertüre der Fall, in der Urfassung einem reinen Streichersatz.
• *Emanzipation der Flöten.* Man fragt sich, ob die in München nur in drei Nummern eingesetzte(n) Flöte(n) nicht von den Oboisten gespielt wurden, eine übliche Barockpraxis. In der Nr.3 spielt die Flöte nur deswegen, weil der Podestà, der seine wechselnden Stimmungen mit den Instrumentalfarben und Tempowechseln eines symphonischen Satzes vergleicht, die „Flauti“ (sowie auch die ebenfalls solistisch hervortretenden Oboen, Bratschen, Fagotte, Trompeten, Pauken und Kontrabässe) ausdrücklich erwähnt. In der Prager Fassung dagegen sind die Flöten die dauernd beschäftigten Primadonnen des Orchesters. Das ist auch in den Mozart’schen Händelbearbeitungen der Fall, eher als in seinen späten Opern.
• *Emanzipation der Fagotte.* Obligat werden die Fagotte in der Urfassung nur in vier Nummern eingesetzt. Fakultativ war es auch die Aufgabe der Fagotte, gelegentlich die Streichbässe zu verdoppeln, auch das eine alte Praxis. Wie viel interessanter, witziger, erotischer die neuen Fagottstimmen der Prager Fassung sind, wird jeder „moderne“ Fagottist bestätigen.
• *Emanzipation der Bratschen.* Sie sind in der Urfassung oft „col basso“ geführt, wieder eine traditionelle Praxis für eilige Komponisten. In der Prager Fassung dagegen werden die Bratschen autonom geführt. Geteilt verdoppeln sie öfter die Geigen in der tieferen Oktave, ein Klangeffekt, den der späte Mozart besonders liebte. Langeweile kann in der Bratschengruppe nicht aufkommen. Der Prager Bearbeiter steigert auch die Virtuosität der Geigen und der Celli durch zusätzliche Figurationen, vor allem in den beiden großen Finali und in der Buffo-Arie des Nardo (Nr.14).

5) Kompositorisch steht die Prager Uminstrumentierung der *Giardiniera* auf sehr hohem Niveau. Der Bearbeiter hat die vorhandenen Instrumentalstimmen auf die Möglichkeiten und den Klangcharakter eines sehr virtuosen Orchesters des späten 18. Jahrhunderts abgestimmt. Er spinnt Mozarts Begleitmotive weiter und „kontrapunktiert“ sie mit neu erfundenen. Der Schwall seiner Einfälle ist manchmal mit einer gewissen Angst vor der Leere verbunden. An Stellen, wo Mozart einen Sänger unbegleitet lässt, füllt er die leeren Takte. Das könnte irritieren, wenn diese Zusätze nicht so originell wären wie etwa die witzigen Bläsermotive in Belfiores Stammbaumarie („Ecco Numa, ecco Scipione“) oder die Streicherakkorde, die den Podestà in der Nr.17 spottend unterstützen, wo Mozart ihn im Autograf sechs Takte lang im Stich lässt (vergisst?). In der Stammbaumarie werden die Orchesterunisoni der Urfassung auf brillanteste Art harmonisiert, was an die Mozartbearbeitung der Bassarie „The people that walked in darkness“ in Händels *Messias* erinnert. In der clownesken Wahnsinnsszene des Liebespaares Sandrina/Belfiore, mit welcher der zweite Akt endet („Io son Medusa“), scheint auch die Prager Soloflöte außer Rand und Band zu geraten: Die eingebauten Takte verlangen waghalsige Virtuosität. So wird das Prager Orchester weit mehr herausgefordert als das Münchener. Die kompositorische Gewandtheit des Bearbeiters und sein Humor stecken das Orchester an. Die Jugendoper erlebt eine Verjüngungskur.

6) In den beiden Abschriften der Prager Fassung sind die dynamischen Nuancen und Tempobezeichnungen logischer und sorgfältiger eingetragen als in Mozarts Autograf. Manchmal korrigiert oder ergänzt die Prager Fassung die ursprüngliche. Wie schon Hermann Abert bemerkte, ergänzt zum Beispiel die Prager Fassung im zweiten und dritten Takt der Belfiore-Arie Nr.15 sogar den in der Urfassung fehlenden Höhepunkt der Anfangsmelodie.

IV. Intellektuelle Qualität der Prager Uminstrumentierung

Der unbekannte Prager Bearbeiter muss auch ein empfindsamer Dramaturg gewesen sein. Dank der erweiterten Instrumentierung gelang ihm eine über die Urfassung hinausgehende Ausdeutung des Textes. Die neue, stark erhöhte Rolle der Bläser, vor allem der Klarinetten, spielt eine wichtige Rolle dabei. Um das zu verdeutlichen, müssen wir zuerst etwas bei Giuseppe Petrosellinis Libretto verweilen, das in einer rezenten Neubewertung durch Paolo Gallarati[19] von seinem Ruf befreit wurde, ein schwaches Libretto zu sein, und dessen kompletten Text die Náměšť-Partitur (Hauptquelle der Prager Bearbeitung) enthält. Letzteres ist wichtig, weil es wohl ein Indiz dafür ist, dass die Prager Fassung 1796 zwar mit dem in der Abschrift nachgetragenen deutschen Text gespielt wurde, aber ursprünglich für Aufführungen in italienischer Sprache gedacht war.
Gallarati sieht die *finta giardiniera* in einer Tradition von Opern, die alle die gleiche Moral verkünden (und eine gute Dosis Gesellschaftskritik beinhalten!): Seelenadel ist sämtlichen Adelstiteln weit überlegen. Mozarts Violante, alias Sandrina, steht in einer Linie mit A. Scarlattis tragisch-pathetischer Griselda (Libretto: A. Zeno, nach G. Boccaccio) und Piccinnis komisch-sentimentaler Cecchina (in *La buona figliola*, Libretto: G. Goldoni); sie kündigt bereits Rossinis Cenerentola an. Mozarts „dramma serio-comico" spielt verschiedene weit entfernte stilistische Ebenen gegeneinander aus, entweder alternierend oder miteinander verschmelzend: [1] die höhere Ebene der *Tragödie,* in der Person der Sandrina; [2] die mittlere Ebene der *Komödie*, durch Ramiro/Arminda und Serpetta/Nardo vertreten (sie bilden das ZWEITE und DRITTE Liebespaar = das adlige, galante und das zum Volk gehörende, unterhaltsame) und [3] die niedrige Ebene der *Farce*, mit dem Podestà aus Mailand, der so lächerlich ist, dass er nicht einsieht, warum die anderen ihn belächeln (Finale I: „lasciarmi solo com'un ridicolo"). Zu dieser Ebene gehört ebenso der nicht weniger lächerliche Graf Belfiore aus Rom, der versucht, Arminda mit Klischees aus der Barockoper zu beeindrucken, beim Podestà mit dem angeblich bis zu Tiberius und Caracalla – bekanntlich nicht den sanftmütigsten Römischen Kaisern – zurückreichenden Stammbaum seiner Familie prahlt, und in seiner Wahnsinnsarie „Già divento freddo, freddo" (Nr.19) das Wort „caso" (Schicksal) mit „naso" (Nase) reimen lässt. Petrosellinis gewagtes Konzept besteht darin, dass er diesen egozentrischen Narren an die moralisch weit überlegene Sandrina bindet. So verschieden diese beiden Menschen auch sind, sie müssen, als ERSTES Liebespaar, die Oper beenden, und es ist ein schwieriger Weg dahin.

Die Prager Uminstrumentierung hilft uns, diesen schwierigen Weg als einen „Prüfungsweg" zu deuten, im Sinne der Prüfungsoper des ausgehenden 18. Jahrhunderts im Allgemeinen und Mozarts *Zauberflöte* im Besonderen. Wenn die Klarinetten, diese von Mozart so geliebten Neulinge des klassischen Orchesters, meistens in Verbindung mit den Flöten, mit ihrem reinen klaren magischen Klang die alten Oboen der Urfassung ersetzen, scheinen sie ein purifizierendes Licht auf die beiden „Prüflinge" Sandrina und Belfiore, zu werfen: das Licht der Vernunft, das erst am Ende der Oper über die Dunkelheit der Vorurteile siegen wird. Ohne dass ein Wort des Librettos geändert wurde, redet die neue Instrumentierung in einer Sprache, die vielen von Mozarts Prager Bekannten, Freunden und Logenbrüdern verständlich war, weil sie durch musikalische Symbolik freimaurerisches Gedankengut ausdrückte.

Mit wie viel mehr Tiefgang als in der Urfassung Petrosellinis Libretto durch die erweiterte Instrumentierung gedeutet wird, dürften folgende Beispiele zeigen:

Nr.4 – Sandrina beklagt sich über das bittere Schicksal der Frauen. Es hat sie persönlich, als Violante, so stark getroffen, dass sie sterben möchte. Sie singt aber nicht in einem einer tragischen Heldin angemessenen Stil: Die Marquise muss doch gegenüber Ramiro die Gärtnerin „spielen", in einem leichteren musikalischen Stil also, der besser zu ihrer „verstellten" Identität passt. Die Prager Fassung fügt der Streicherarie der Urfassung eine „verklärende" Bläserharmonie hinzu, die ihre wahre Identität verrät.

Nr.6 – Belfiore betritt die Bühne zum ersten Mal. Nur in der Prager Fassung ahnt man, dass mit ihm, wie lächerlich er auch wirkt, etwas Besonderes passieren wird. Klarinetten ersetzen die Oboen der Urfassung. Zusammen mit zwei zusätzlichen Flöten deuten sie an, dass mit dem Orchestervorspiel – in der „mystischen" Tonart Es-Dur – der Prüfungsweg anfängt, der ihn, besser spät als gar nicht, zu einem Menschen machen wird.

Nr.8 – Die „Stammbaumarie" Belfiores – in der Dresdener Abschrift der Prager Fassung wurde sie dem Podestà zugewiesen – ist die in einer komischen Oper der Zeit obligatorische „Register-" oder „Katalogarie" des Stückes. Der Standardbesetzung des vorklassischen Orchesters (zwei Oboen, zwei Hörner) wurden schon in der Urfassung zwei Trompeten und Pauken hinzugefügt. Die Prager Fassung verwendet das KOMPLETTE Orchester. Der Aufzählung ALLER berühmten Vorfahren Belfiores entspricht eine Aufzählung ALLER verfügbaren Orchesterinstrumente, deren selbstgefällige Virtuosität die Eitelkeit des Grafen imitiert und verspottet.

19. In: **W. A. Mozart,** *Tutti i libretti d'opera a cura di Piero Mioli*, Rom 1996

Nr.12 (Finale I) – Die Prager Uminstrumentierung der beiden großen Finali ist, was Erfindungsreichtum und subtile Anpassung an die wechselnden Situationen der Handlung betrifft, mit Mozarts Instrumentation der Da-Ponte-Finali gleichwertig. Ab Takt 248 zitiert und entwickelt der Prager Bearbeiter ein Motiv aus dem in Prag so beliebten *Figaro* des großen Meisters. Mit seinem einprägsamen Rhythmus (♫ 𝅗𝅥 ♫) ist es schnell als ein „Versöhnungsmotiv“ im Finale des dortigen zweiten Aktes zu „demaskieren“ (dort ab Takt 226). Im letzten Abschnitt (*più allegro*) wird in der Urfassung das Tutti der Sänger durch eine Generalpause und zwei geheimnisvolle Streichertakte unterbrochen. Der Prager Bearbeiter schiebt, als Antwort hierauf, zwei von Sandrina und Belfiore unterstützte („Che smania orribile!“) Bläsertakte ein. Dieses Echo hört sich wie eine aus dem „Himmel“ der Vernunft kommende Ermutigung an, auf dem Prüfungsweg durchzuhalten.

Nr.13 – In dieser Wutarie der Arminda – und im Gegenstück dazu, der gegen Arminda gerichteten Wutarie des Ramiro (Nr.26) – kann man das Fehlen der zwei zusätzlichen Hörner der Prager Fassung bedauern. Während der dämonische Klang von vier Hörnern in der Urfassung die rasende Elettra in *Idomeneo* zu antizipieren scheint, erinnert uns die ausgeglichenere Bläserharmonie (nur zwei Hörner, aber dafür Erweiterung der Oboen- und Fagottstimmen) der Prager Fassung an die viel menschlichere Figur der Elvira in *Don Giovanni*.

Nr.15 – Im Schlussabschnitt dieser Belfiore-Arie überrascht uns der Prager Bearbeiter mit einer erheblichen dramaturgischen Verbesserung gegenüber der Originalfassung. Der eifersüchtige Podestà ist, während Belfiores Liebeserklärung an Sandrina, heimlich ins Zimmer eingetreten. Er benutzt die versunkene Schüchternheit der Liebenden, um sich dazwischen zu drängen, sodass Belfiore versehentlich SEINE (nicht Sandrinas) Hand küsst. Das jetzt folgende *Allegro* wird in der Prager Fassung abwechselnd vom Podestà und Belfiore gesungen, nicht von Belfiore alleine wie in der Urfassung, was die Buffowirkung der Szene bedeutend erhöht.

Nr.23 (Finale II) – Es-Dur: eine weitere Etappe auf dem Prüfungsweg des Liebespaares, der mit Belfiores Kavatine Nr.6 in der gleichen „mystischen“ Tonart – die Tonart des „Erhabenen“, der barocken Ombra-Arien, der „Zauberflöte“ – angefangen hat. Eine dunkle, Piranesi-artige (Seite 103), von Ruinen und Felsen durchzogene Horrorlandschaft, wohin Sandrina verbannt wurde: Hier verlieren die Protagonisten nicht allein den Boden unter den Füßen, sondern auch, gleichzeitig, den Verstand – gewissermaßen die Endprüfung auf dem Weg zur Vernunft. Die gemeinsamen Anfälle von Geistesverwirrung mit ihren meist homofon geführten Stimmen wirken grotesk. Richtiger wäre, sie als „clownesk“ zu bezeichnen, weil die beiden Prüflinge sich in traurige Zirkusclowns zu verwandeln scheinen, vom „Publikum“ auf der Bühne belächelt. Bewundernswert, wie strategisch der Bearbeiter die Trompeten und Pauken einsetzt, wie zum Beispiel ein überraschender Paukenwirbel zum Donner wird, der den Sturm ankündigt, worüber das verrückte Liebespaar singt. War in der Urfassung mit seiner Standardinstrumentierung der Sturm noch rein imaginär, so scheint er in der Prager Fassung bedrohlich echt. In ihrem Wahnsinn wird die edle Sandrina menschlich und stilistisch auf Belfiores niedrige Ebene (Gallarati) heruntergezogen.

Nr.24 – Die neue clowneske Wahnsinnsszene, in ein Trio für Nardo, Sandrina und Belfiore mündend, mutet in der Urfassung an dieser Stelle (nach dem zweiten Finale, am Anfang des dritten Aktes) überflüssig an. Durch die Prager Uminstrumentierung aber (mit zwei Klarinetten und einer Flöte als „humanisierender“ Ersatz für die ursprünglichen Oboen) und der Rückkehr der Tonart Es-Dur ist diese „Lachnummer“ engstens mit der auf Sandrinas „tragischer“ Stilebene (Gallarati) stehenden Duett-Szene Nr.27 verbunden, in der die „Heilung“ des Paares aus dem Wahnsinn erfolgen wird.

Nr.27 – Das Paar wird nach einem erlösenden Schlaf von dem gemeinsamen, menschenunwürdigen Wahnsinn geheilt, und zwar durch die Magie einer „humanisierenden“ Musik („al suono di dolce sinfonia“), genau wie der rasende Orlando in Händels und Haydns gleichnamigen Opern. In der Prager Bearbeitung wirkt diese „Zaubermusik“ noch zauberhafter als sie in der Originalfassung schon ist. Die erste Klarinette antizipiert das kleine Motiv (♬ ♩), womit in der Urfassung die ersten Geigen anfangen: der erste Lichtstrahl im Garten der Vernunft, nicht länger im Garten des Podestà? Mit einer ähnlichen „Aufklärungsmusik“ ging auch der Prüfungsweg des Idomeneo zu Ende (das Accompagnato-Rezitativ vor seiner letzten Arie).
So verbindet sich in dieser – in seiner Urfassung manchmal marionettenhaft wirkenden – Oper ein uraltes Theater, das „derbe Späße mit großen Leidenschaften unbekümmert verschmilzt und sich auch das Unwahrscheinliche und Abstruse nicht nehmen läßt“ (V. Braunbehrens über *Don Giovanni*) mit – in der Prager Fassung deutlich hervortretenden – Elementen einer „modernen“ Prüfungsoper.

V. Das Problem der Striche

Unsere Aufnahme will keine sklavische Rekonstruktion der Prager Fassung von 1796 sein. Von der Uminstrumentierung abgesehen, waren andere damalige Entscheidungen – italienischer Originaltext oder deutsche Singspielbearbeitung? Kürzungen: wo und wie? – rein pragmatisch an die damaligen Umstände und Erwartungen gebunden. Dennoch folgt die Einspielung dem musikalischen und literarischen (italienischen) Text der Náměšť-Partitur getreu – allerdings mit einer Ausnahme: Die meisten dort durchgeführten Kürzungen in den geschlossenen Nummern der Oper wurden ignoriert. Weder in der Brünner noch in der Dresdener Partitur sind die Striche auf die übliche Art eingetragen: durch „Segno“-Vermerke oder Überklebungen. Stattdessen wurden alle Nummern neu geschrieben MIT AUSLASSUNG der Striche, sodass wir, um genau sehen zu können, was und wie gekürzt wurde, auf einen Vergleich mit der NMA angewiesen sind.
Die dritte Podestà-Arie (Nr.25) fehlt ganz. Die vielen und, je länger die Oper dauert, immer drastischer werdenden Striche in anderen Nummern können in drei Kategorien eingeteilt werden:
1) Striche in den Orchestervorspielen von acht Arien. Die in der Urfassung manchmal übermäßig langen Orchestervorspiele zu kürzen – das Anfangsritornell der ersten Podestà-Arie zum Beispiel (Nr.3) mutet ungekürzt wie die Orchesterexposition eines Instrumentalkonzertes an – ist ganz im Sinne des reifen Mozarts, der allergisch war gegen zu lange Ritornelle. In den letzten Opern kann eine Arie auch OHNE Vorspiel anfangen, mit einem einzigen Orchestertakt, direkt zur Sache kommend. Das ist auch in der Prager *Giardiniera* der Fall, zum Beispiel in der ersten Arminda-Arie (Nr.7) – mit großer theatralischer Wirkung – oder in Ramiros *preghiera* „Dolce d'amor compagna“ (Nr.18).
2) Zum Teil drastische Striche in Reprisen – und/oder Schlussabschnitten von sechs Nummern im zweiten und dritten Akt. Sie greifen leider ziemlich brutal in die Formstruktur dieser Nummern ein.
3) Höchst diskutable Striche, die so kurz sind – oft nur ein oder zwei Takte! –, dass sie die Aufführungsdauer der Oper kaum beeinträchtigen, dafür aber (zum Beispiel durch das Ineinanderschieben einzelner Takte) manche harmonische, melodische oder rhythmische Finesse Mozarts zerstören. Jede Nummer ab der Nr.18 wurde auf diese Art durch „gescheiterte Schönheitsoperationen“ verstümmelt.
Es ist naheliegend, sich die Frage zu stellen, ob der brillante Musiker, der die Prager *Giardiniera* mit so viel Geschmack uminstrumentierte, auch für diese teilweise höchst ungeschickten Striche verantwortlich sein kann. Man denkt hier eher an eine Entscheidung von höherer, musikalisch aber viel weniger kompetenter Stelle. Hat es vielleicht, als Vorlage für die beiden Kopien der Prager Fassung, eine Zwischenquelle OHNE Striche gegeben – die dann später auf die gebräuchliche Art eingetragen wurden –, aber MIT der erweiterten Instrumentierung?
In der Annahme, dass die Prager Striche auf eine damalige, für eine heutige szenische Aufführung oder eine Schallplattenproduktion irrelevante, Notsituation zurückgehen (Angst vor der exzessiven Länge des Stückes?), haben wir entschieden, nur sehr wenige zu übernehmen (hauptsachlich Kürzungen in den Orchestervorspielen). Alle anderen herausgeschnittenen Teile und Teilchen wurden – mit Hinzufügung der ergänzten Prager Zusatzstimmen – wieder eingesetzt. Mit Strichen in den Rezitativen, in einer szenischen Produktion unentbehrlich[20], waren wir äußerst sparsam.

VI. Freude an der Verstellung

Die unverkennbaren Ähnlichkeiten zwischen der Prager *Giardiniera* und dem späten Instrumentierungsstil Mozarts entsprechen der auffälligen Nähe zwischen Petrosellini und Da Ponte. Beide Dichter haben sich übrigens als Beaumarchais-Bearbeiter profiliert, Petrosellini für Paisiello (*Barbiere di Siviglia*) und Da Ponte für Mozart (*Nozze di Figaro*). Dauernd kommen uns in der *Giardiniera* bestimmte Ausdrücke bekannt vor. So klagt Serpetta über ihr langweiliges Leben als „cameriera“ auf die gleiche Art wie ihre Kollegin Despina in *Così,* und antizipiert mit ihrer Arie „Chi vuol godere il mondo“ (Nr.20) die Arie „Una donna a quindici anni“ der Despina. Wenn er seine unzerstörbare Treue mit einem Felsen im stürmischen Meer vergleicht, wirkt Belfiore genauso unglaubwürdig wie Fiordiligi in *Così* („Come scoglio“). Die Worte des Podestà und der Serpetta beim Betreten der düsteren Horrorlandschaft des zweiten Finales („Camminando così al buio ... sola sola, piano piano“) sind in *Don Giovanni* für Elvira zu „Sola sola, in buio loco“ zusammengezogen. Wenn Arminda im dritten Akt dem Podestà ins Wort fällt, sodass er das angekündigte Zitat „Alle Frauen sind mehr oder weniger ...“ nicht beendet, könnte Don Alfonso den Satz leicht ergänzen ...
Eine Oper, in der zwei Figuren das ganze Stück lang eine falsche Identität vorgeben, braucht Sänger, die – so wie Basilio (als Curzio: Doppelrolle), Bartolo (als Antonio: dito), Leporello (als Giovanni), Giovanni (als Leporello) und Despina (als Arzt und Notar verkleidet) in Mozarts Da-Ponte-Opern – mit Genuss die Stimme verstellen wollen und können. Nur auf diese Weise sind die clownesken gemeinsamen Wahnsinnsszenen des Liebespaares Sandrina/Belfiore interessant (Ende des zweiten und Anfang des dritten Aktes). Mozart rechnet mit einer Sandrina, die mit den Fantasiestimmen einer Nymphe (Cloris), eines Monsters (Medusa) und einer Figur aus Tassos *Gerusalemme liberata* (Erminia) singen kann, und mit einem Belfiore, der eine Hirtenstimme (Tirsis) und zwei verschiedene Götterstimmen (Herkules, Merkur) „erfindet“. Diese Freude an der Verstellung muss auch auf das

20. Schon in München wurde eine Anzahl Striche vorgenommen (in Rezitativen und Arien). Sie sind durch Rötelstriche und Verklebungen in Mozarts Autograf bezeichnet.

Orchester übergreifen. Wenn das verrückte Liebespaar sich als Hirtenpaar verstellt, müssen die Oboen sich in Schalmeien verwandeln und das Pizzicato der Geigen in Orfeos Leier. Auf Wunsch kann sich das Continuo an diesem „Verkleidungsspiel“ beteiligen – mit einem Augenzwinkern zum Publikum: etwa wenn das Continuo-Cello zweistimmig die anachronistische „Lira da braccio“ imitiert, um die verstellte Erminia zu begleiten, oder das Solofagott mit „verrückten“ improvisierten Begleitfiguren den verstellten Merkur unterstützt.
In der *finta giardiniera* schließlich gibt es drei Arien (Nr.8, 14 und 25), die in Wirklichkeit – dadurch, dass sie an einen (oder zwei) auf das Gesungene sichtbar oder hörbar reagierenden(-de) Mitspieler gerichtet sind – als „Pseudo-Ensembles“ funktionieren. Diese Praxis geht auf Goldoni zurück und wird auch durch Da Ponte angewendet, zum Beispiel in Susannas Arie „Venite, inginocchiatevi“ (*Figaro*), die man sich ohne Reaktionen der Gräfin und des Cherubino nicht vorstellen kann. Auf einer Aufnahme müssen diese (improvisierten) Reaktionen natürlich deutlich HÖRBAR sein, den Zuhörer überraschen und möglicherweise irritieren. Ein paarmal verlassen unsere singenden Schauspieler, in der Hitze des Spiels (und wie damals üblicher als jetzt) den gedruckten Text des Librettos, sowie auch der mysteriöse Prager Bearbeiter es ein einziges Mal (im Reprisenabschnitt der Nr.8) nicht lassen kann, Mozarts musikalischen Text etwas zu ändern. Eine Sünde? Vielleicht – aber eine Sünde aus Liebe: „per amore“.

La finta giardiniera

Die Náměšter-Fassung

Milada Jonášová

Die Tatsache, dass das Prager Publikum Mozarts Werk schon zu Lebzeiten des Komponisten mit ungewöhnlicher Begeisterung und Verständnis aufgenommen hat, ist allgemein bekannt. Prag spielte aber auch eine bedeutende Rolle in der Überlieferung. Diesen Nachweis haben neueste Forschungen erbracht, wonach die böhmische Metropole eine Schaltstelle bei der Verbreitung der Werke Mozarts in ganz Europa gewesen war. Das belegen nicht nur frühe Prager Abschriften der Partituren beispielsweise von *Don Giovanni* in Karlsruhe und Hamburg, von *Idomeneo* in Florenz, von *Le nozze di Figaro* in Berlin, von *Così fan tutte* in Dresden oder von *La clemenza di Tito* in Zürich. Die Sonderrolle Prags zeigt sich gerade auch am Fall der Mozart-Oper *La finta giardiniera*. Mit ihrer Aufführung am 10. März 1796 bekam das Prager Publikum schon das achte Opernwerk Mozarts zu hören und zu sehen. Denn zuvor waren in der böhmischen Hauptstadt bereits Inszenierungen von *Die Entführung aus dem Serail*, *Le nozze di Figaro*, *Don Giovanni*, *Così fan tutte*, *La clemenza di Tito*, *Die Zauberflöte* und *Der Schauspieldirektor* aufgeführt worden. Große Verdienste um die *Giardiniera* erwarb sich Anton Grams (1752–1820), ein hervorragender Kontrabassist und langjähriges Mitglied des Opernorchesters des Nostitz-Theaters sowie Organisator der bedeutendsten Prager Kopistenwerkstatt. Von 1795 bis März 1797 stand er auch an der Spitze des böhmischen sogenannten Patriotischen Theaters „U Hybernů“ (Bei den Hibernen, d.h. im ehemaligen Kloster irischer Mönche), wo er sich bereits zuvor als erfahrener „Manager“ um die böhmische Erstaufführung von Mozarts *Schauspieldirektor* (27. April 1794) verdient gemacht hatte.
Vor der Aufführung der *Giardiniera*, die als „Mozartsche Novität“ angekündigt wurde, veröffentlichte die *Prager Neue Zeitung* am 7. März 1796 die Nachricht, dass „*das hiesige k. k. privil. vaterländische Theater in der Neustadt von dem so verewigten Herrn Wolfgang Amade Mozart künftigen Donnerstag den 10. März eine vortreffliche Oper unter dem Titel: Die Gärtnerinn aus Liebe zum Erstenmal aufführen, die so neu wie selten jedem schätzbaren Musikfreunde willkommen seyn muß, weil gegenwärtiges Meisterstück dieses unvergeßlichen Tonkünstlers seit seiner Verfertigung als das einzige seiner berühmten Werke noch auf keiner Bühne erschienen ist. Man kann also auch mit Zuversicht diese noch nie gesehene Oper der besten Aufnahme im Voraus empfehlen*.“ Offensichtlich aus Werbegründen wird in der Meldung fälschlicherweise angegeben, dass die Oper „als das einzige seiner berühmten Werke noch auf keiner Bühne erschienen ist.“

CONTENTS
INHALT

Weil im Hiberner-Theater die Opern entweder in deutscher oder tschechischer, aber nicht in italienischer Sprache aufgeführt wurden, folgt aus dem zitierten Text, dass die *Giardiniera* in Prag auf deutsch aufgeführt wurde, und zwar unter dem Titel *Die Gärtnerinn aus Liebe*. Das gedruckte Libretto, die Theaterzettel, Informationen zu den Interpreten, Aufzeichnungen über weitere Aufführungen oder Rezensionen – all das ist, genauso wie im Fall der Münchner Uraufführung dieser Oper 1775, nicht erhalten geblieben.

Die erste Prager Einstudierung dieser frühen Mozart-Buffa hatte bald darauf in Mähren und in Schlesien ein bemerkenswertes Echo. Denn eine Partitur der *Giardiniera* aus der Kopistenwerkstatt von Anton Grams gelangte in das Privattheater des auf Schloss Náměšť nad Oslavou in Mähren residierenden Musikliebhabers Heinrich Wilhelm Graf von Haugwitz (1770–1842). Für diesen Geige spielenden Grafen wurden seit seiner Übernahme der Náměšťer Gutsherrschaft private Musikproduktionen zu einer großen Leidenschaft; mit seinem Schlossensemble führt er vor der *Giardiniera* bereits Werke von Gluck auf. In den folgenden Jahren stand Händel an der Spitze seiner Beliebtheitsskala. Um 1830 herum soll sein Musikensemble über 60 Mitglieder gehabt haben. Erinnert sei in diesem Zusammenhang auch an eine besondere musikalische Rarität aus der Haugwitzschen Musikaliensammlung – das Autograph des *Requiem* von Antonio Salieri mit einer Widmung an den mährischen Grafen; zum ersten Mal wurde dieses Werk in der Schlosskapelle in Náměšť aufgeführt.

Die in derselben Sammlung mit ca. 1400 Musikalien vorhandene zeitgenössische Partitur-Abschrift der *Giardiniera* entdeckte die Mozartforschung dank Dr. Robert Münster aus München bereits 1965. Es handelt sich hierbei um die einzige bisher bekannte Quelle, die den ursprünglichen italienischen Text zu allen drei Akten der Oper beinhaltet, und zwar einschließlich der Secco-Rezitative des ersten Aktes, dessen Mozart'sche Niederschrift nicht erhalten geblieben ist. Erst auf Grundlage der Quelle aus Náměšť konnte im Rahmen der *Neuen Mozart Ausgabe* die komplette italienische Version der Oper erstmals herausgegeben werden (1978). In Bezug auf die Náměšť-Partitur konstatierten die Herausgeber damals: „In welchem Verhältnis sie zum Autograph steht, ist ungewiß. Mit Sicherheit ist diese Partitur, die gegen Ende des 18. Jahrhunderts geschrieben wurde, nicht direkt vom Autograph kopiert worden, das zu jener Zeit bereits unvollständig war.“ Die Handschrift enthält bei einer ganzen Reihe von Nummern einen deutschen Text, der sich von der deutschen Übersetzung der *Gärtnerin* in Mozarts eigener Singspiel-Bearbeitung unterscheidet. Besonderes Interesse erweckt die Náměšť-Partitur auch durch zahlreiche Abweichungen auf musikalischer Ebene. Zu den auffälligsten Abweichungen gehört die häufige Kürzung von Arien. 13 von insgesamt 24 Arien wurden gekürzt (Nr.2, 3, 5, 7, 13, 15, 16, 17, 18), und zwar nicht in der üblichen Form durch nachträgliche Streichungen. Die Abschrift beinhaltet bestimmte Abschnitte der angeführten Arien erst gar nicht. Gekürzt erscheinen vor allem die instrumentalen Einleitungen der Arien. Überraschenderweise verbinden sich die Kürzungen mit Erweiterungen auf einer anderen Ebene der Komposition. Denn in einigen Fällen – und das ist an dieser *Giardiniera*-Abschrift das Interessanteste – ist die orchestrale Begleitung von Arien durch neu hinzukomponierte Bläserstimmen (vornehmlich 2 Flöten, 2 Oboen, 2 Klarinetten und zwei Waldhörner) angereichert worden. Wer der Autor dieser hinzukomponierten Stimmen war, ließ sich leider bisher nicht in Erfahrung bringen – trotz aufwändiger Vergleiche mit weiteren lokalen Quellen, unter denen die erhalten gebliebenen Aufführungs-Stimmen in Abschriften örtlicher Kopisten sowie die Abschrift des italienischen Opernlibrettos die wichtigsten Dokumente darstellen.

Den Weg zu möglichen neuen Erkenntnissen eröffnete jedoch eine andere Prager Abschrift der *Giardiniera*-Partitur, die aus der Musikaliensammlung des schlesischen Schlosses Oels stammt und die sich heute in der Dresdner Landesbibliothek befindet. In diesem Fall handelt es sich um eine deutsche Singspiel-Version der Oper ohne Rezitative. Sie weist jedoch die gleichen Eingriffe in die musikalische Struktur auf wie die Náměšť-Partitur, d.h., sie kennt die gleichen Kürzungen der Nummern und die hinzukomponierten Blasinstrumente. Eine Untersuchung des verwendeten Papiers und der Kopisten-Handschriften hat ergeben, dass die Oelser Partitur die gleiche Provenienz hat wie die Náměšťer Partitur ist: beide stammen aus Prag, und zwar aus der Kopistenwerkstatt des Anton Grams. Es sei in diesem Zusammenhang hinzugefügt, dass in Prag auch die neue deutsche Übersetzung der Oper entstanden ist. Unbeantwortet bleibt bisher nur die Frage, wer von den vielen Prager Musikern als Autor der hinzukomponierten Instrumental-Stimmen gelten kann; angesichts des feinsinnigen und sensiblen Charakters seiner Eingriffe kann allerdings davon ausgegangen werden, dass es sich um einen wirklichen Kenner des Mozart'schen Stils handelte.

Dieser ganze Komplex wird noch um eine weitere Quelle erweitert, die erst vor kurzem entdeckt wurde und ebenfalls mit der Kopistenwerkstatt Anton Grams' in Verbindung steht. In der Musikaliensammlung des Prämonstratenser-Klosters in Prag-Strahov ist ein Fragment einer weiteren zeitgenössischen Abschrift von *Giardiniera* aufgetaucht, das die *ursprüngliche italienische* Version der Oper beinhaltet. Die Analyse dieser Quelle ergab nicht nur eine identische Provenienz, sondern auch eine enge Verbindung zur Náměšť-Partitur. In einem der Bände der Strahover Partitur befinden sich nämlich zwei Rezitative und der Teil einer Arie Serpettas, deren Blätter ursprünglich Bestandteile der Náměšť-Partitur gewesen waren. Von dort waren also Teile herausgenommen und in die Strahover Partitur integriert worden. Wann, wo und aus welchen Gründen, ist nicht bekannt; in der Náměšť-Partitur wurden die entnommenen Teile durch andere Abschriften ersetzt.

Die Strahover Partitur enthält darüber hinaus einige Nummern aus dem ersten Akt der Oper, von denen Mozarts Autograph nicht erhalten geblieben ist. Für zwei Arien Sandrinas (Nr.4 und 11) und das Finale des ersten Aktes stellt die Strahov-Partitur heute die einzige bekannte Quelle dar, die – frei von Bearbeitungen – Mozarts ursprüngliche Versionen repräsentieren.

So war Prag – abgesehen von Mozarts *Don Giovanni* und *La clemenza di Tito*, die in der böhmischen Hauptstadt ihre Weltpremiere hatten und sich auch von dort aus in Abschriften in Europa verbreiteten – auch im Falle der *Gärtnerin* derjenige Ort, von dem aus das Werk seine Ausbreitung fand. Es geschah allerdings in einer (von einem unbekannten Autor vorgenommenen) „Prager" Bearbeitung, die allerdings im ersten Schritt nur ein privilegiertes Schloss-Publikum erreichte. Trug dazu vielleicht auch die Tatsache bei, dass die reizende „Gärtnerin" Sandrina in Wirklichkeit in Mozarts Oper eine Marquise war?

Synopsis

Acte I

Allégresse générale dans la maison du Podestat Don Anchise: on attend l'arrivée d'Arminda, sa nièce, qui doit épouser le jour même le comte Belfiore. Mais la joie n'est qu'apparente, et chacun se laisse aller à exprimer en secret ses véritables sentiments : Don Anchise brûle pour Sandrina, sa belle jardinière ; Serpetta, la femme de chambre, n'a d'yeux que pour son maître, et dédaigne les ardeurs de Nardo, le jardinier, qui se dit le cousin de Sandrina ; Ramiro se lamente d'avoir été trahi par Arminda.
À l'écart des témoins importuns, le Podestat avoue à Sandrina son amour et lui propose le mariage ; la jardinière refuse humblement la proposition.
Sandrina et Nardo se retrouvent enfin seuls : elle est en réalité la marquise Violante Onesti, amante du comte Belfiore qui, un an auparavant, dans un accès de jalousie, l'a poignardée, puis s'est enfui, croyant l'avoir tuée. Elle s'est déguisée en jardinière dans l'espoir de retrouver celui qu'elle aime toujours et, en compagnie de son valet Roberto – le prétendu "cousin" Nardo – est partie à sa recherche.
Entre Arminda : elle se montre tout de suite capricieuse et hautaine. Le comte Belfiore, qui vient d'arriver, n'en tombe pas moins aussitôt sous le charme.
Arminda annonce à Sandrina son mariage avec le comte. À cette nouvelle, la jardinière tombe sans connaissance. Belfiore, appelé au secours de la malheureuse, est frappé par sa ressemblance avec la marquise Violante. Ramiro, accouru lui aussi, se retrouve face à Arminda dans un tête-à-tête acerbe.
Sandrina reconnaît Belfiore, mais refuse de révéler sa véritable identité.
Serpetta saisit l'occasion pour prouver au Podestat l'infidélité de sa belle : elle a surpris le comte et Sandrina en train de converser dans le jardin et invite toute la compagnie à les prendre sur le fait.
La confusion est à son comble : Don Anchise se sent trompé, Serpetta n'en est que plus jalouse, Belfiore et Sandrina ne savent que penser, Arminda se croit trahie, Nardo et Ramiro, eux, ne comprennent rien à la scène.

Acte II

Arminda, toujours amoureuse du comte, continue à repousser Ramiro sans ménagements. Belfiore, tout à la pensée de Sandrina, se heurte à Arminda et, pour endormir ses soupçons, lui joue sans conviction la comédie de l'amour.
Nardo, une fois encore, tente d'amadouer Serpetta qui consent à l'écouter : il lui adresse une déclaration passionnée, à la mode italienne, française et anglaise. La servante, restée seule, s'avoue tout de même charmée par la sincérité et l'esprit du jeune homme.
Sandrina et le comte se rencontrent de nouveau : l'heure est aux explications et Sandrina semble être sur le point de lui révéler son identité ; elle se ravise pourtant. Don Anchise, qui épiait l'entretien, s'approche des deux jeunes gens et reçoit de Belfiore le baisemain qu'il destinait à Sandrina. Le Podestat entre en fureur et presse Sandrina de l'épouser. Celle-ci repousse une fois encore la proposition.
Paraît alors Ramiro, porteur d'une dépêche de Milan qui ordonne l'arrestation du comte Belfiore, accusé du meurtre de la marquise Violante Onesti. Le Podestat décide de suspendre les noces et d'interroger le comte sur cette affaire. Ramiro espère du même coup regagner les faveurs d'Arminda, mais en vain.
Le comte doit subir l'interrogatoire du Podestat ; il est sur le point d'avouer son crime lorsque apparaît Sandrina qui déclare être la marquise Violante : stupéfaction générale, colère d'Arminda qui se retire pour méditer sa vengeance, embarras du Podestat qui réclame un délai de réflexion. Le comte veut exprimer à Sandrina sa gratitude et son amour, mais elle le repousse encore : elle n'a voulu, dit-elle, que le sauver d'une situation fâcheuse en profitant de sa ressemblance avec la marquise ; mais elle nie toujours être Violante. C'en est trop pour le comte qui manque de perdre la raison.
Entre Nardo, au comble de l'inquiétude : sa maîtresse a disparu. En épiant Serpetta, il apprend qu'Arminda l'a fait enlever et l'a menée dans une forêt remplie de bêtes féroces. Nardo, Ramiro et le Podestat partent à sa recherche.
Sandrina, qui s'est réfugiée dans une grotte, appelle désespérément au secours. Belfiore et Nardo, puis Arminda, le Podestat et Serpetta arrivent sur les lieux. Dans l'obscurité, la confusion est totale, quiproquos et querelles se multiplient. Sandrina et le comte, éprouvés par tant de coups imprévus, perdent la raison et se prennent pour des divinités mythologiques.

Acte III

Nardo, que Serpetta vient encore de repousser, croise Sandrina et le comte dans la cour du palais. Plongés tous deux dans leur délire, ils ne reconnaissent pas Nardo et le poursuivent de leurs ardeurs amoureuses. Celui-ci invente une ruse pour leur échapper.
Entre le Podestat, apparemment déterminé : il congédiera le comte, renverra Arminda chez elle et épousera Sandrina. Mais les protestations de Serpetta, de Ramiro et d'Arminda le mettent dans un tel embarras qu'il quitte les lieux sans avoir pu trancher. De nouveau éconduit par Arminda, Ramiro se déclare prêt à mourir plutôt que de se montrer infidèle.
Belfiore et Sandrina, qui s'étaient endormis, se réveillent au son d'une délicieuse musique et se reconnaissent. Le comte, transporté de joie et d'amour, est de nouveau repoussé par Sandrina, qui décide de s'en aller. Mais, ne pouvant se résoudre à se séparer, les deux amants finissent par se réconcilier.
Nardo vient annoncer la bonne nouvelle : les fous ont retrouvé la raison et se sont unis. Stupeur générale, que vient dissiper l'apparition de Sandrina : oui, elle est bien la marquise Violante Onesti et n'a caché son identité que pour infliger au comte une douce vengeance. Tous suivent alors l'exemple de cette heureuse réconciliation : Serpetta épousera Nardo et Arminda Ramiro. Le Podestat reste seul : il attendra, pour se marier, d'avoir trouvé une autre Sandrina.
Un chœur final célèbre la fidélité de la fausse jardinière et la puissance de l'amour.

Synopsis

Act I

There is general rejoicing in the house of the Podestà (mayor) Don Anchise: everyone awaits the arrival of Arminda, his niece, who is to marry Count Belfiore that very day. But the joy is only superficial, and each of the characters privately pours out his or her true feelings: Don Anchise yearns for Sandrina, his beautiful gardener; Serpetta, the chambermaid, only has eyes for her master, and disdains the ardours of Nardo, the other gardener, who says he is Sandrina's cousin; Ramiro laments his betrayal at the hands of Arminda.
Out of earshot of importunate listeners, the Podestà confesses his love to Sandrina and proposes marriage; she humbly declines the offer.
Sandrina and Nardo find themselves alone at last: she is in reality Marchesa Violante Onesti, in love with Count Belfiore, who stabbed her in a fit of jealousy a year ago, then fled, believing he had killed her. She has disguised herself as a gardener in the hope of finding him again, for she still loves him, and has set out to look for him in the company of her servant Roberto – her supposed 'cousin' Nardo.
Enter Arminda: she at once shows herself to be capricious and haughty. Nevertheless, Count Belfiore, who has just arrived, immediately falls under her spell.
Arminda announces to Sandrina her impending marriage to the Count; the gardener promptly faints at the news. Belfiore, called to help the unfortunate young woman, is struck by her resemblance to Marchesa Violante. Ramiro, who has also hastened to the scene, finds himself face to face with Arminda in an acerbic exchange.
Sandrina recognises Belfiore, but refuses to reveal her true identity.
Serpetta takes the opportunity to prove to the Podestà that his sweetheart is unfaithful: she has surprised the Count and Sandrina conversing in the garden and invites the entire company to catch them red-handed.
The confusion is at its height: Don Anchise feels deceived, Serpetta is all the more jealous, Belfiore and Sandrina do not know what to think, Arminda believes she has been betrayed, while Nardo and Ramiro have no idea what is going on.

Act II

Arminda, still in love with the Count, continues unceremoniously to refuse Ramiro. Belfiore, his mind preoccupied with Sandrina, runs into Arminda and, to lull her suspicions, makes unconvincing protestations of love.
Nardo again tries to cajole Serpetta, who consents to listen to him: he addresses a passionate declaration of lover to her after the Italian, French, and English fashions. Once she is alone, she admits to herself that she cannot but be charmed by Nardo's sincerity and spirit.
Sandrina and the Count meet again: it is time for them both to explain themselves, and Sandrina seems to be on the point of revealing her identity to him; but she changes her mind once more. Don Anchise, who has been eavesdropping on their conversation, approaches the two young people; Belfiore inadvertently kisses his hand instead of Sandrina's. The Podestà is enraged and presses Sandrina to marry him. She again rejects his proposal.
Ramiro now enters, carrying despatches from Milan ordering the arrest of Count Belfiore for the murder of Marchesa Violante Onesti. The Podestà decides to postpone the wedding and question the Count about the matter. Ramiro hopes this will allow him to regain Arminda's favours, but in vain.
The Count must undergo interrogation by the Podestà; he is on the point of confessing his crime when Sandrina appears, declaring she is Marchesa Violante: there is general amazement. A furious Arminda withdraws to meditate vengeance, while the confused Podestà calls for time to think the situation over. The Count tries to express his gratitude and his love to Sandrina, but she repulses him yet again, saying she merely wanted to save him from an unfortunate predicament by taking advantage of her resemblance to the Marchesa, and still denies that she is Violante. This is too much for the Count, who very nearly loses his reason.
Enter Nardo, extremely anxious: his mistress has vanished. By spying on Serpetta he learns that Arminda has had Sandrina kidnapped and abandoned in a forest full of ferocious beasts. Nardo, Ramiro and the Podestà set off in search of her.
Sandrina, who has taken refuge in a cave, calls desperately for help. Belfiore and Nardo, then Arminda, the Podestà and Serpetta arrive on the scene. In the darkness, there is total confusion, and misunderstandings and quarrels abound. Sandrina and the Count, sorely tried by so many unexpected events, lose their wits and imagine they are mythological divinities.

Act III

Nardo, whom Serpetta has just rejected once more, meets Sandrina and the Count in the courtyard of the Podestà's mansion. Still in the grip of madness, they do not recognise Nardo and pursue him with their amorous intentions. He thinks up a ruse to escape from them.
Enter the Podestà, apparently resolved: he will dismiss the Count, send Arminda back home, and marry Sandrina. But the protestations of Serpetta, Ramiro and Arminda so trouble him that he departs again without having been able to impose a decision. Spurned once more by Arminda, Ramiro declares he is ready to die rather than be unfaithful to his love.
Belfiore and Sandrina, who had fallen asleep, awake to the sound of delightful music and recognise each other. The Count, beside himself with joy and love, is once more repulsed by Sandrina, who decides to leave. But, unable to resolve on separation, the two lovers are finally reconciled.
Nardo announces the good news: the mad couple have regained their wits and are now married. The general astonishment is dispelled by the appearance of Sandrina: yes, she is indeed Marchesa Violante Onesti, and she only concealed her identity to take sweet revenge on the Count. All now follow the example of this happy reconciliation: Serpetta will marry Nardo and Arminda will accept Ramiro. The Podestà remains alone: he will wait until he finds another Sandrina.
A final chorus celebrates the fidelity of the 'Pretended Gardener' and the power of love.

Die Handlung

1. Akt

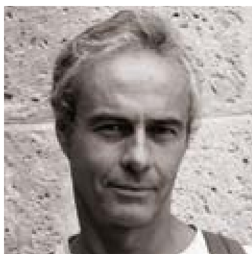
Hochstimmung im Haus des Podestà Don Anchise: man erwartet die Ankunft seiner Nichte Arminda, die noch am selben Tag den Grafen Belfiore heiraten soll. Aber die Freude ist nur Schein, und jeder hat seine schwachen Momente, in denen seine wahren Gefühle offenbar werden: Don Anchise schwärmt für Sandrina, die schöne Gärtnerin, die Kammerzofe Serpetta hat nur Augen für ihren Herrn und zeigt sich unbeeindruckt von den Liebesschwüren des Gärtners Nardo, der sich als Sandrinas Vetter ausgibt; Ramiro beklagt sein Schicksal, weil Arminda ihn verlassen hat. In einem ungestörten Augenblick gesteht der Podestà Sandrina seine Liebe und macht ihr einen Heiratsantrag, den die Gärtnerin in aller Bescheidenheit zurückweist.
Sandrina und Nardo sind endlich allein: sie ist in Wirklichkeit die Marchesa Violante Onesti, die Geliebte des Grafen Belfiore, der sie ein Jahr zuvor in einem Anfall von Eifersucht niedergestochen hatte und geflohen war, da er glaubte, sie getötet zu haben. Als Gärtnerin verkleidet, in der Hoffnung, den Grafen, den sie immer noch liebt, wiederzufinden, ist sie zusammen mit ihrem Diener Roberto – dem angeblichen „Vetter" Nardo – auf der Suche nach ihm.
Arminda tritt auf, von Anfang an launisch und hochmütig. Der ebenfalls eingetroffene Graf Belfiore findet sie dennoch bezaubernd.
Arminda sagt Sandrina, dass sie den Grafen heiraten wird. Als diese die Neuigkeit hört, wird sie ohnmächtig. Belfiore, der zu Hilfe gerufen wird, ist verblüfft über ihre Ähnlichkeit mit der Marchesa Violante. Der ebenfalls herbeigeeilte Ramiro steht unverhofft Arminda gegenüber, für beide ein peinliches Wiedersehen.
Serpetta nutzt die Gelegenheit, um dem Podestà die Treulosigkeit seiner Angebeteten zu beweisen: sie hat den Grafen und Sandrina im vertrauten Gespräch im Garten beobachtet und fordert nun alle auf, mit ihr zusammen die beiden in flagranti zu ertappen.
Die Verwirrung könnte größer nicht sein: Don Anchise fühlt sich hintergangen, das stachelt die Eifersucht Serpettas umso mehr an, Belfiore und Sandrina wissen nicht, was sie denken sollen, Arminda glaubt sich verraten, Nardo und Ramiro sind ratlos.

2. Akt

Arminda ist immer noch in den Grafen verliebt und weist Ramiro schonungslos zurück. Belfiore, in Gedanken bei Sandrina, gerät mit Arminda aneinander, und um ihren Argwohn zu beschwichtigen, mimt er ohne Überzeugung den verliebten Bräutigam.
Nardo macht noch einmal einen Versuch, Serpetta für sich zu gewinnen, und sie ist immerhin bereit, ihn anzuhören: er macht ihr eine leidenschaftliche Liebeserklärung im italienischen, französischen und englischen Stil. Insgeheim ist die Zofe doch recht angetan von der Beharrlichkeit und den witzigen Einfällen des jungen Mannes.
Sandrina und der Graf treffen erneut zusammen: es kommt zu einem klärenden Gespräch, und Sandrina ist nahe daran, sich ihm zu erkennen zu geben, aber sie überlegt es sich anders. Don Anchise, der das Gespräch belauscht hat, nähert sich den beiden, und der für Sandrina bestimmte Handkuss des verwirrten Belfiore landet auf seiner Hand. Wütend tritt der Podestà auf und bestürmt Sandrina, ihn zu heiraten. Diese weist seinen Antrag erneut zurück.
Da erscheint Ramiro mit einer Depesche aus Mailand, dem Haftbefehl gegen den Grafen Belfiore, der des Mordes an der Marchesa Violante Onesti angeklagt ist. Der Podestà beschließt, die Hochzeit zu verschieben und den Grafen zu verhören. Das weckt in Ramiro die Hoffnung, Arminda wieder für sich zu gewinnen, aber er hofft vergebens.
Der Graf wird vom Podestà verhört; er will gerade sein Verbrechen gestehen, als Sandrina erscheint und erklärt, sie sei die Marchesa Violante: allgemeines sprachloses Erstaunen. Wutentbrannt zieht sich Arminda zurück und sinnt auf Rache, der Podestà ist ratlos und braucht Zeit, um nachzudenken. Der Graf will Sandrina seiner Dankbarkeit und seiner Liebe versichern, aber sie stößt ihn erneut zurück: sie habe ihn lediglich, sagt sie, aus einer misslichen Lage retten wollen, und ihre Ähnlichkeit mit der Marchesa sei ihr dabei zustatten gekommen; sie leugnet aber weiter, Violante zu sein. Das ist zu viel für den Grafen, er ist nahe daran, den Verstand zu verlieren.
In heller Aufregung tritt Nardo auf: seine Herrin ist verschwunden. Er belauscht Serpetta und erfährt, dass sie im Auftrag von Arminda entführt und in einen Wald voller wilder Tiere verschleppt worden ist. Nardo, Ramiro und der Podestà brechen auf, um sie zu suchen.
Sandrina hat sich in eine Höhle geflüchtet und ruft verzweifelt um Hilfe. Belfiore und Nardo, später auch Arminda, der Podestà und Serpetta treffen am Ort des Geschehens ein. In der Dunkelheit kommt es zu zahlreichen Verwechslungen und heftigen Wortwechseln. Sandrina und der Graf sind von all den Widrigkeiten so mitgenommen, dass sie den Verstand verlieren und sich für Gottheiten der Mythologie halten.

3. Akt

Nardo, von Serpetta erneut abgewiesen, läuft Sandrina und dem Grafen auf dem Hof des Palasts über den Weg. In ihrem Wahn erkennen sie Nardo nicht und bedrängen ihn mit ihrem Liebesschwüren, bis er ihnen mit einer List entkommt.
Der Podestà tritt auf und will seine Entscheidung verkünden: er will den Grafen fortschicken, Arminda soll nach Hause gehen, und dann will er Sandrina heiraten. Aber die Proteste Serpettas, Ramiros und Armindas bringen ihn so in Verlegenheit, dass er unverrichteter Dinge wieder geht. Ramiro, dem Arminda erneut eine Abfuhr erteilt hat, erklärt, er wolle lieber sterben als untreu werden.
Belfiore und Sandrina, die eingeschlafen waren, erwachen beim Klang einer lieblichen Musik und erkennen sich. Der Graf ist überwältigt von Freude und Liebe, doch Sandrina stößt ihn erneut zurück und will gehen. Aber sie können sich nicht entschließen, sich zu trennen, und schließlich versöhnen sich die Liebenden.
Nardo tritt auf und überbringt die gute Nachricht: die Irren sind von ihrem Wahnsinn geheilt und haben sich vermählt. Allgemeine Fassungslosigkeit, bis Sandrina erscheint: ja, sie ist tatsächlich die Marchesa Violante Onesti und sie hat sich nur deshalb nicht gleich zu erkennen gegeben, weil sie am Grafen süße Rache üben wollte. Alle folgen nun dem Beispiel dieser glücklichen Versöhnung: Serpetta wird Nardo heiraten und Arminda Ramiro. Nur der Podestà bleibt allein: er will mit dem Heiraten warten, bis er eine neue Sandrina gefunden hat.
Ein Schlusschor rühmt die Treue der falschen Gärtnerin und die Macht der Liebe.



Nicolas Rivenq *baritone*

Don Anchise, Podestà di Lagonero, amante di Sandrina

Don Anchise, Podestat de Lagonero, amoureux de Sandrina

Don Anchise, Podestà (Mayor) of Lagonero, in love with Sandrina

Don Anchise, Podestà (Bürgermeister) von Lagonero, verliebt in Sandrina



Sophie Karthäuser *soprano*

La marchesa Violante Onesti (amante del Contino Belfiore creduta morta) sotto il nome di Sandrina

La marquise Violante Onesti (amante du Comte Belfiore et tenue pour morte) sous le nom de Sandrina

Marchesa Violante Onesti (in love with Count Belfiore and thought to be dead), now living under the name of Sandrina

Die Marchesa Violante Onesti (die totgeglaubte Geliebte des jungen Grafen Belfiore) unter dem Decknamen Sandrina



Jeremy Ovenden *tenor*

Il Contino Belfiore, prima amante di Violante ed ora di Arminda

Le Comte Belfiore, d'abord amoureux de Violante, puis d'Arminda

Count Belfiore, once in love with Violante and now with Arminda

Der Graf Belfiore, früher der Liebhaber Violantes, jetzt der Arminda



Alex Penda *soprano*

Arminda, gentildonna milanese, prima amante del cavalier Ramiro ed ora promessa sposa al Contino Belfiore

Arminda, noble dame milanaise, d'abord amoureuse du chevalier Ramiro, puis promise au Comte Belfiore

Arminda, a noble lady from Milan, once in love with Ramiro and now engaged to Count Belfiore

Arminda, Edelfräulein aus Mailand, früher Geliebte des Edelmannes Ramiro, jetzt Verlobte des Grafen Belfiore



Marie-Claude Chappuis *mezzo-soprano*

Ramiro, cavaliere, amante di Arminda, dalla stessa abbandonato

Ramiro, chevalier, amoureux d'Arminda puis abandonné par elle

Ramiro, a gentleman, in love with Arminda then abandoned by her

Ramiro, Edelmann, Liebhaber der Arminda, von dieser verlassen



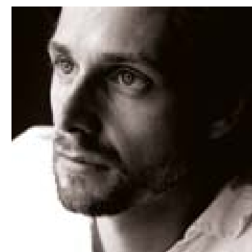
Sunhae Im *soprano*

Serpetta, cameriera del Podestà, innamorata del medesimo

Serpetta, femme de chambre du Podestat, amoureuse de lui

Serpetta, chambermaid of the Podestà and in love with him

Serpetta, Kammerzofe des Podestà, in diesen verliebt



Michael Nagy *bass*

Roberto servo di Violante, che si finge suo cugino sotto il nome di Nardo, in abito di giardiniere, amante di Serpetta, da lei non corrisposto

Roberto, valet de Violante qui se fait passer pour son cousin sous le nom de Nardo, déguisé en jardinier, amoureux éconduit de Serpetta

Roberto, Violante's servant, currently posing as her cousin under the name of Nardo, disguised as a gardener; in love with Serpetta who does not return his love

Roberto, Diener der Violante, der sich unter dem Decknamen Nardo als ihr Vetter ausgibt, als Gärtner verkleidet, in Serpetta verliebt, von dieser abgewiesen



 Giovanni Battista Piranesi, *La Voie Appienne*, frontispice pour "La antichità romane", T. II

La scène se passe à Lagonero.

Ouverture

ACTE PREMIER

Scène 1
Un magnifique jardin pourvu d'un grand escalier montant au palais du Podestat.
Le Podestat, le chevalier Ramiro et Serpetta descendant de l'escalier ; Sandrina et Nardo s'occupant du jardin.

N°1. Introduction (Quintette)

Tous
Quel jour fortuné,
Quel contentement,
Tout, autour de nous,
Respire la joie,
Et l'amour en fête
Partout resplendit.

Ramiro
En proie à mille peines,
Je soupire et m'afflige,
Pour moi nul jour heureux
Jamais ne resplendit,
Et je ne puis trouver
Nulle félicité.

Le Podestat
Mon cœur bat à se rompre
Tant il a de plaisir,
Parmi chants et musiques
Ma joie sera complète :
La charmante Sandrina
Sera mienne en ce jour.

Sandrina
Que je suis malheureuse,
Hélas ! infortunée,
Un sort impitoyable
S'acharne à m'accabler,
Plus à plaindre que moi
Ne se saurait trouver.

Nardo *(désignant Serpetta)*
Elle ne me voit pas
Ni ne daigne m'entendre,
Oui, elle me fera
Bientôt perdre l'esprit,
Quelle femme barbare
Et sans pitié !

Serpetta *(désignant le Podestat)*
De cette guenon-là
Le voilà entiché,
Il fait le joli cœur,
Prend des airs langoureux,
Mais s'il me veut défier,
Il le paiera !

Ramiro
Il faut dissimuler
Ma cruelle douleur.

La scena si finge nella terra di Lagonero.

1 **Ouverture**

2 ## ATTO PRIMO

Scena prima
Vago giardino con spaziosa scalinata per cui si ascende al palazzo del Podestà.
Il Podestà, il cavalier Ramiro e Serpetta che scendono dalla scalinata; Sandrina e Nardo applicati alla coltura del giardino.

No.1 Introduzione (Quintetto)

Tutti
Che lieto giorno
che contentezza,
qui d'ogn'intorno
spira allegrezza;
amor qui giubila,
brillando va.

Ramiro
Fra cento affanni
sospiro e peno,
per me non splende
mai dì sereno,
per me non trovasi
felicità.

Podestà
Il cor mi balza
per il piacere
tra suoni e canti
dovrò godere:
Sandrina amabile
pur mia sarà.

Sandrina
Sono infelice,
son sventurata,
mi vuole oppressa
la sorte ingrata
di me più misera
no, non si dà.

Nardo *(accennando a Serpetta)*
Neppur mi guarda,
neppur mi ascolta;
farà costei
darmi una volta,
che donna barbara
senza pietà.

Serpetta *(accennando al Podestà)*
Con quella scimmia
già s'è incantato,
fa il cascamorto,
lo spasimato,
ma se mi stuzzica
la pagherà.

Ramiro
Celar conviene
la pena ria.

The scene is set in the town of Lagonero.

Overture

ACT ONE

Scene 1
A splendid garden with a staircase leading to the mansion of the Podestà.
The Podestà, Ramiro and Serpetta are coming down the staircase; Sandrina and Nardo are busy gardening.

No.1. Introduction (Quintet)

All
What a radiant day!
What contentment!
All around us
Breathes happiness;
Love rejoices
And is resplendent.

Ramiro
Amid a hundred afflictions
I sorrow and sigh;
For me no day of tranquillity
Ever shines,
And no happiness
Is to be found.

Podestà
My heart leaps
With pleasure;
Amid music and songs
I will rejoice:
Charming Sandrina
Will henceforth be mine.

Sandrina
I am unhappy,
I am unfortunate!
Unkind Fate
Seeks to oppress me;
More wretched than I
There cannot be.

Nardo *(indicating Serpetta)*
She does not look at me
Nor listen to me;
Yes, she will make me
Lose my mind,
That cruel woman
Devoid of all pity!

Serpetta *(indicating the Podestà)*
Now he's fallen
For that scheming monkey.
He plays the beau,
The languishing lover,
But if he provokes me,
He'll pay for it!

Ramiro
I must conceal
My cruel sorrow.

Die Szene spielt sich in Lagonero ab.

Ouvertüre

ERSTER AKT

1. Auftritt
Ein prachtvoller Garten mit einer breiten Treppe, die zum Palast des Podestà hinaufführt.
Der Podestà, der Edelmann Ramiro und Serpetta, die die Treppe herunterkommen, Sandrina und Nardo, die im Garten arbeiten.

Nr.1 Introduktion (Quintett)

Alle
Was für ein glücklicher Tag,
welche Freude,
Frohsinn ist ringsumher
und Wonne in allen Dingen,
hier hat jubelnd
die Liebe gesiegt.

Ramiro
Von tausend Schmerzen gequält,
leide und seufze ich,
es kann für mich keine
fröhlichen Tage mehr geben,
kein Glück wird je
mir wieder lachen.

Podestà
Mein Herz schlägt zum Zerspringen,
es hüpft mir vor Freude,
an Musik und Gesang
will ich mich ergötzen,
die bezaubernde Sandrina
wird noch heute die meine.

Sandrina
Unglücklich bin ich,
ach, und leidgeprüft,
ein grausames Schicksal
will mich erdrücken,
keiner kann elender sein,
als ich es bin.

Nardo(*auf Serpetta weisend*)
Sie sieht mich nicht,
sie will mich nicht einmal hören,
diese Person treibt mich
noch in den Wahnsinn,
was ist das nur für eine
herzlose, grausame Frau.

Serpetta (*auf den Podestà weisend*)
Diese Äffin hat ihn
schon völlig behext,
er raspelt Süßholz,
er schmachtet sie an,
treibt er es aber zu weit,
soll er es mir büßen.

Ramiro
Ich sollte besser
meinen bitteren Schmerz verbergen.

Le Podestat
Allons, point de chagrin,
Ma charmante Sandrina.

Sandrina
C'est trop de grâces,
Trop de bontés.

Ramiro
Je reverrai propice
L'astre qui m'est contraire.
Le Podestat
Je ne puis la quitter,
Non, non, elle est trop belle.

Serpetta
Ah ! Les hommes ne sont
Que fourberie.

Récitatif

Le Podestat
Vive, vive le goût exquis
De ma charmante jardinière
Qui est la plus jolie fleur du printemps.
Que vous en semble, Ramiro ?

Ramiro
Il n'y a rien à dire à cela, on croirait
Un jardin enchanté ; et pourtant
Cela ne suffit pas à réjouir mon cœur.

Le Podestat
Folie que tout cela !
Mais toi, chère Sandrina,
Pourquoi es-tu si triste ?

Serpetta *(désignant Sandrina)*
Hou ! Qu'elle soit maudite !
Depuis qu'elle est ici
Il n'a plus un regard pour moi.

Nardo *(à Serpetta, qui ne l'écoute pas)*
Pas même un petit coup d'œil.

Le Podestat
Allons, mignonne, explique-toi,
Qu'est-ce donc qui t'afflige ?

Serpetta
C'est son cœur qui la fait souffrir.

Sandrina
Je ne mérite pas, Monsieur,
Tant de bonté de votre part. Je devrais me réjouir,
Je devrais espérer. Mais je sens
Qu'en mon sein une peine cruelle
Tyrannise mon pauvre cœur.

Le Podestat
Don Ramiro, Sandrina, allons, de la gaieté !
Nous attendons ici à tout moment
La promise, ma nièce.
Préparons-nous aux banquets et aux fêtes,
Je ne veux point voir de mélancolie
En ce jour d'allégresse.

Podestà
Via sollevatevi
Sandrina mia.

Sandrina
Son troppe grazie,
troppa bontà.

Ramiro
Vedrò placata
l'iniqua stella.
Podestà
Non so lasciarla
ch'è troppo bella.

Serpetta
Son pieni gl'uomini
di falsità.

3 | Recitativo

Podestà
Viva, viva il buon gusto
della mia vezzosetta giardiniera
ch'è il più gradito fior di primavera.
Ramiro, che vi pare?

Ramiro
Non v'è che dir, mi sembra
il giardino incantato, eppur non basta
a farmi rallegrar.

Podestà
Questa è pazzia.
Ma tu, Sandrina mia,
perché mesta così?

Serpetta *(a Sandrina)*
Uh, che sia maledetta.
Dopo giunta costei
non mi guarda più in faccia.

Nardo *(a Serpetta che non gli dà udienza)*
Neppure un'occhiatina.

Podestà
Via, spiegati carina,
che t'affanna?

Serpetta
Patisce il mal di core.

Sandrina
Io non merto, signore,
tanta vostra bontà. Dovrei godere,
sperar dovrei. Ma sento
che in seno un fiero affanno
del povero mio cor si fa tiranno.

Podestà
Don Ramiro, Sandrina, allegramente.
Qui a momenti s'attende
la sposa mia nipote.
Prepariamoci ai banchetti, ai festini.
Io non voglio vedere malinconia
oggi che siamo in tempo d'allegria.

Podestà
Come now, get up from there,
My Sandrina.

Sandrina
You are too gracious,
Too kind.

Ramiro
I will see placated
My unjust star.
Podestà
I cannot leave her,
For she is too beautiful.

Serpetta
Men are full
Of deceitfulness.

Recitative

Podestà
Bravo for the good taste
Of my delightful little gardener,
Who is the loveliest flower of spring!
Ramiro, what do you think?

Ramiro
There is nothing to add: it looks like
An enchanted garden; yet that does not suffice
To gladden my heart.

Podestà
All that is but foolishness!
But, my Sandrina,
Why are you so sad?

Serpetta *(indicating Sandrina)*
Oh, curse her!
Since she arrived
He doesn't even look at me any longer.

Nardo *(to Serpetta, who is not listening to him)*
Not even a little glance.

Podestà
Come, my dear, explain
What troubles you.

Serpetta
She's suffering from heartache.

Sandrina
Sir, I do not deserve
Such kindness from you. I ought to rejoice,
I ought to hope. But I feel
That in my breast a cruel affliction
Tyrannises my poor heart.

Podestà
Don Ramiro, Sandrina, let's be cheerful!
We expect here at any moment
The fiancée, my niece.
Let us prepare for banqueting and feasting,
I wish to see no melancholy
Today, at this joyful time.

Podestà
So gesellt Euch doch zu uns,
meine liebe Sandrina.

Sandrina
Zu viel der Huld,
zu viel der Güte.

Ramiro
Ich werde es noch erleben,
dass das widrige Schicksal sich wendet.
Podestà
Ich kann nicht von ihr lassen,
nein, nein, sie ist zu schön.

Serpetta
Wie falsch sie doch sind,
die arglistigen Männer!

Rezitativ

Podestà
Ein Hoch, ein Hoch auf den guten Geschmack
meiner reizenden Gärtnerin!
Sie ist die lieblichste Blume des Frühlings,
was meint Ihr, Ramiro?

Ramiro
Dagegen ist nichts einzuwenden, man könnte meinen,
der Garten sei verzaubert; und doch
genügt das nicht, mich aufzuheitern.

Podestà
Das ist doch Unsinn!
Aber du, meine liebe Sandrina,
warum bist du so traurig?

Serpetta (*auf Sandrina weisend*)
Ach, verflucht soll sie sein!
Seit die hier ist,
hat er keinen Blick mehr für mich.

Nardo (*zu Serpetta, die ihn nicht beachtet*)
Nicht einmal einen raschen Blick.

Podestà
Nun sag schon, Teuerste,
was bekümmert dich so?

Serpetta
Herzeleid wird es sein.

Sandrina
Zu viel der Güte, Herr,
die ich nicht verdiene. Ich sollte froh sein,
ich sollte hoffen. Doch ich fühle
im Busen einen nagenden Kummer,
der mein armes Herz übermannt.

Podestà
Don Ramiro, Sandrina, so ermuntert Euch doch!
Es wird jeden Augenblick die Braut,
meine Nichte eintreffen. Lasst uns freudig
den Festlichkeiten, den Banketten entgegensehen.
Ich will heute keinen Trübsinn sehen,
denn heute ist ein Freudentag.

Sandrina
Ah ! je m'efforce en vain...

Ramiro
En vain je feins de me montrer à l'aise...

Le Podestat
Mon ami, je crains fort
Que de tels maux l'amour ne soit la cause.
Écoutez mon conseil :
Prenez une autre belle,
Offrez-lui votre cœur ;
Si l'amour vous blessa, il saura vous guérir.

Ramiro
Me préserve le ciel qu'à peine
Délivré de mes fers, je m'aille mettre en quête
D'une nouvelle chaîne ; il ne se pourra point
Qu'une aussi folle idée me traverse l'esprit
Et des feux de l'amour que je m'embrase encore !

Nº2. Air

Ramiro
Si l'oiselet un jour
De sa prison s'enfuit,
Il n'ira plus, folâtre,
Voltiger autour du chasseur.
À peine délivré
D'une amoureuse chaîne,
À l'idée d'autres fers
Ah ! je frémis d'effroi.
(Il sort)

Scène 2
Le Podestat, Sandrina, Serpetta et Nardo

Récitatif

Le Podestat
Vite, Nardo, Serpetta, allons, allons !
Pour l'arrivée de nos époux
Je veux que tout soit prêt,
Avec pompe, splendeur et apparat.

Serpetta
J'aimerais mieux rester ici avec Sandrina.

Nardo
Allons, Serpetta, hâte-toi
D'obéir à ton maître !

Serpetta
Va, et romps-toi le cou ! Par ici la sortie !

(Nardo sort, Serpetta demeure à l'écart.)

Le Podestat
À présent que nous sommes seuls,
Parlons un peu de nous. Chère Sandrina,
Je m'explique en deux mots :
Je brûle, je me meurs pour toi ; tant d'esprit, tant de
Sur l'heure ont eu raison de moi. [charmes,

Sandrina
Ah che procuro invano...

Ramiro
Invan mostro scioltezza...

Podestà
Amico, ho gran timore,
che sia del vostro mal cagione amore.
Prendete il mio consiglio;
scegliete un'altra bella,
dategli il vostro core,
che se amor vi ferì,vi sani amore.

Ramiro
Mi guardi il ciel, che appena
dalle catene sciolto, cercar voglia
nuovi ceppi per me; non fia mai vero,
che mi venga in pensiero idea sì sciolta
e m'accenda d'amore un'altra volta.

4 | No.2 Aria

Ramiro
Se l'augellin se n' fugge
dalla prigione un giorno,
al cacciatore intorno
non più scherzando va.
Libero uscito appena
da un amoroso impaccio,
l'idea d'un altro laccio
ah che tremar mi fa.
(parte)

5 | Scena seconda
Il Podestà, Sandrina, Serpetta e Nardo.

Recitativo

Podestà
Presto, Nardo, Serpetta andate, andate
ché all'arrivo de' sposi
vo' che tutto sia pronto,
con pompa, splendidezza e proprietà.

Podestà
Vo' restar con Sandrina in libertà.

Podestà
Via Serpetta, il padrone
ad ubbidir si vada.

Podestà
Vanne, rompiti il collo, ecco la strada.

(Nardo parte e Serpetta resta in disparte)

Podestà
Siam pur soli una volta,
veniamo un poco a noi: cara Sandrina
mi spiego in due parole:
ardo, moro per te, quel brio, quel vezzo
subito mi colpì.

Sandrina
Ah, I try in vain . . .

Ramiro
In vain I pretend to be at ease . . .

Podestà
My friend, I am very much afraid
That the cause of your illness is love.
Take my advice:
Choose another beauty,
Give her your heart;
For if love has wounded you, it can cure you.

Ramiro
Heaven forfend that, scarcely
Released from my chains, I should seek out
New shackles for myself; I hope that
So foolish an idea will never cross my mind
As to burn for love once more!

No.2. Aria

Ramiro
If the little bird one day
Flies out of his prison,
He will no longer flutter
Around the hunter.
Now that I am only just freed
From an amorous entrapment,
The idea of a new snare
Makes me tremble.
(Exit)

Scene 2
The Podestà, Sandrina, Serpetta, Nardo.

Recitative

Podestà
Quickly, Nardo, Serpetta, come now!
I want everything to be ready
For the arrival of the bride and groom,
With pomp, splendour and distinction.

Podestà
I want to stay here at liberty with Sandrina.

Podestà
Come, Serpetta, hurry up
And obey your master!

Podestà
Go break your neck! There's the way out!

(Exit Nardo; Serpetta remains to one side.)

Podestà
Now that we are alone for once,
Let's talk a little about ourselves. Dear Sandrina,
I'll tell you in two words:
I burn, I die for you; such vivacity, such charm
Conquered me at once.

Sandrina
Ach, ich trachte vergebens...

Ramiro
Vergebens trage ich Gleichmut zur Schau...

Podestà
Mein Freund, ich fürchte sehr,
es ist die Liebe, die Euch leiden lässt.
Hört auf meinen Rat,
nehmt eine andere Schöne,
schenkt ihr Euer Herz;
wie die Liebe Euch verwundete, wird sie Euch heilen.

Ramiro
Davor bewahre mich der Himmel, dass ich,
kaum den Ketten entronnen, sogleich mich
in neue Fesseln ergeben; nie soll es geschehen,
dass ich auf diesen törichten Gedanken verfalle
und noch einmal in Liebe entbrenne!

Nr.2 Arie

Ramiro
Das Vöglein, wenn eines Tages
es dem Käfig entflieht,
wird nie wieder tändelnd
den Jäger umflattern.
Ich, der ich mit knapper Not
einer Liebesfalle entrann,
muss, ach, bei dem Gedanken
an neue Fesseln erschaudern.
(*geht ab*)

2. Auftritt
Der Podestà, Sandrina, Serpetta und Nardo

Rezitativ

Podestà
Geschwind, Nardo, Serpetta, bewegt euch!
Ich will, dass alles bereit ist,
wenn die Brautleute kommen,
prächtig, glanzvoll und geziemend.

Serpetta
Ich würde lieber hier bei Sandrina bleiben.

Nardo
Komm, Serpetta, beeile dich,
deinem Herrn zu gehorchen.

Serpetta
Geh doch und brich dir den Hals! Da geht's lang.

(*Nardo geht ab, Serpetta bleibt im Hintergrund*)

Podestà
Da wir nun endlich allein sind, wollen wir
ein wenig über uns sprechen. Liebe Sandrina,
ich erkläre mich dir in wenigen Worten:
ich bin entflammt, ich sterbe für dich: so edles Wesen,
solcher Zauber hat mich auf der Stelle überwältigt.

Sandrina
Monsieur, que dites-vous ?
Moi, pauvre paysanne...

Serpetta *(s'avançant)*
Sandrina elle aussi
Doit venir travailler avec nous.

Le Podestat
Non, elle reste ici ; toi, va-t'en, que veux-tu ?

Serpetta
J'obéis. *(À Sandrina)* Sorcière !
(Elle se retire.)

Le Podestat
Il en est bien ainsi que je te le disais,
Doux espoir de mon cœur, je sais ce que je dis,
Je sais ce que je pense... Il suffit...

Sandrina
Hélas ! songez, Monsieur, à votre rang,
Vous, si noble, et moi, pauvre fille...

Le Podestat
Hé ! L'amour
Ne connaît pas raison, il nous rend tous égaux.

Sandrina
Mais une jeune fille honnête
Ne peut permettre, non, que l'on s'abaisse...

Serpetta *(revenant comme précédemment)*
Monsieur, pardonnez-moi
Si je vous interromps au cœur de l'entretien...

Le Podestat
Peste soit du guignon !

Serpetta
Dites-moi, la toilette
De Madame la fiancée,
Où faut-il qu'on la mette ?

Le Podestat
Dans le boudoir, la chambre, la cuisine !

Serpetta
Veuillez me pardonner. *(À Sandrina)* Impudente !
(Elle se retire.)

Le Podestat
Non, non, chère enfant, ce visage
Rend plus noble
Et n'avilit point... Partons.

Sandrina
Qu'espérez-vous ?

Le Podestat
Je veux te prendre pour épouse.

Sandrina
Permettez, Monsieur...
(Elle veut partir.)

Sandrina
Signor, che dite?
Povera villanella...

Podestà *(si fa avanti)*
Venga Sandrina anch'ella
a travagliar con noi.

Podestà
Sandrina ha da star qui, parti, che vuoi?

Podestà
Ubbidisco. *(a Sandrina)* (Stregaccia).
(si ritira)

Podestà
Così com'io dicevo,
speranza del mio cor, so quel che dico
so quel che penso... basta...

Sandrina
Ah pensate signore al vostro grado,
voi nobile, io meschina...

Podestà
Eh che l'amore
non conosce ragione, uguaglia tutto.

Sandrina
Ma una donzella onesta
no, permetter non deve che s'avvilisca...

Serpetta *(torna come sopra)*
Signore compatisca
se interrompo nel meglio.

Podestà
Che disdetta!

Serpetta
Dica la toeletta
di madama la sposa
dove poi la destina?

Podestà
In gabinetto, in camera, in cucina.

Serpetta
Mi perdoni. *(a Sandrina)* (Sfacciata).
(si ritira)

Podestà
Non più, cara, quel volto
nobilita la gente,
non l'avvilisce... andiamo.

Sandrina
Che sperate?

Podestà
Voglio farti mia sposa.

Sandrina
Permettete, signor...
(vuol partire)

Sandrina
Sir, what are you saying?
I, a poor country girl . . .

Serpetta *(coming forward)*
Let Sandrina
Come and work with us too.

Podestà
No, Sandrina is to stay here; go away, what do you want?

Serpetta
I **Podestà**. *(to Sandrina)* You ugly hag!
(She withdraws.)

Podestà
As I was telling you,
Hope of my heart, I know what I am saying,
I know what I think . . . You need only . . .

Sandrina
Ah, Sir, think of your station:
You are a nobleman, I a poor girl . . .

Podestà
Ah, but love
Ignores all reason, it levels all ranks.

Sandrina
But an honest maiden
Cannot allow someone to demean himself . . .

Serpetta *(returning, as before)*
Sir, excuse me
For interrupting at the crucial moment . . .

Podestà
What ill luck!

Serpetta
Tell me, the toilette
Of Milady the bride –
Where should we put it?

Podestà
In the boudoir, the chamber, the kitchen!

Serpetta
Pardon me. *(to Sandrina)* Impudent hussy!
(Exit.)

Podestà
No, no, my dear, a face like yours
Ennobles other people,
It does not demean them. Let us go.

Sandrina
What do you hope for?

Podestà
I wish to make you my wife.

Sandrina
Excuse me, Sir . . .
(She makes to leave.)

Sandrina
Herr, was sagt Ihr da?
Ich, ein armes Bauernmädchen...

Serpetta (*tritt nach vorn*)
Sandrina soll mitkommen
und uns bei der Arbeit helfen.

Podestà
Nein, sie bleibt hier. Verschwinde! Was soll das?

Serpetta
Ich gehorche. (*zu Sandrina*) Hexe!
(*zieht sich zurück*)

Podestà
Es ist, wie ich sagte,
süße Hoffnung meines Herzens, ich weiß,
was ich sage, was ich denke... Genug jetzt...

Sandrina
Ach, bedenkt doch, Herr, Euren Stand,
Ihr so vornehm, ich eine Dienerin...

Podestà
Nun, die Liebe rechtet nicht,
sie macht uns alle gleich.

Sandrina
Aber ein ehrbares Mädchen darf es nicht zulassen,
dass man sich ihretwegen erniedrigt...

Serpetta (*kommt zurück wie zuvor*)
Verzeiht, Herr,
wenn ich zur Unzeit unterbreche...

Podestà
Hol der Teufel dieses Weib!

Serpetta
Sagt mir, der Frisiertisch
der gnädigen Frau Braut,
wohin soll man ihn bringen?

Podestà
Ins Kabinett, in die Kammer, in die Küche!

Serpetta
Ich bitte um Verzeihung. (*zu Sandrina*) Schamlose!
(*zieht sich zurück*)

Podestà
Nein, nein, liebes Kind, dieses Gesicht
adelt und ist eine Zierde,
es erniedrigt nicht... gehen wir.

Sandrina
Was erhofft Ihr Euch?

Podestà
Ich will, dass du meine Frau wirst.

Sandrina
Ihr gestattet, Herr...
(*will gehen*)

Le Podestat
Non, écoute, attends,
Ne pars pas, tendre amie ; si tu savais…
(Je ne me contiens plus) quelle ardeur,
Quel tumulte j'ai dans le cœur,
Je ne sais s'il s'agit d'espoir ou bien de crainte.

N°3. Air

Le Podestat
J'entends au fond de moi
Un son, une caresse,
De flûtes et hautbois.
Quelle joie, quel bonheur,
De plaisir je défaille,
Il n'est rien de plus doux.

Mais, oh, Dieu ! tout à coup
Se change l'harmonie
Qui fait trembler mon cœur.
Voici qu'entrent les altos,
Qui de sombres accents
Me viennent tourmenter.
Puis c'est un grand fracas :
Timbales et trompettes,
Bassons et contrebasse
Me mettent aux abois.
(Il sort.)

Scène 3
Sandrina, puis Nardo

Récitatif

Sandrina
Du sort ennemi combien de revers
N'ai-je dû souffrir jusqu'ici !
Blessée, abandonnée par celui que j'aimais,
Sous un déguisement trompeur
Je dois me contenter de consacrer mes jours
À un labeur indigne :
Au moins si je pouvais, oh Dieux !
Revoir l'ingrat : mais que me sert
De verser tant de larmes ?

Nardo
Marquise…

Sandrina
Ah ! de grâce, tais-toi ! Quelqu'un ici
Pourrait t'entendre.

Nardo
Nous sommes seuls,
Il n'est personne pour nous écouter.

Sandrina
Tu sais qu'un an s'est écoulé
Depuis cette funeste nuit
Où le Comte Belfiore,
Saisi d'une fureur jalouse,
D'un fer sans pitié me blessa et, sur l'instant,
Me croyant déjà morte,
M'abandonna et prit la fuite.

Podestà
No, senti, aspetta,
mia cara non partir; se tu sapessi…
(son fuor di me) che smania,
che tumulto ho nel core,
né so se sia speranza, oppur timore.

6 | No.3 Aria

Podestà
Dentro il mio petto io sento
un suono, una dolcezza,
di flauti e di oboè.
Che gioia, che contento,
manco per l'allegrezza,
più bel piacer non v'è.

Ma oh dio, che all'improvviso
si cangia l'armonia
che il cor fa palpitar.
Se n'entran le viole
e in tetra melodia
mi vengono a turbar.
Poi sorge un gran fracasso:
li timpani, le trombe,
fagotti e contrabbasso
mi fanno disperar.
(parte)

7 | Scena terza
Sandrina, poi Nardo.

Recitativo

Sandrina
Della nemica sorte
quante vicende mai finor soffersi!
Trafitta, abbandonata dall'amante
sotto spoglie mentite,
in esercizio abietto son contenta
passare i giorni miei:
almen potessi, oh dèi!
l'ingrato riveder: ma che mi giova
così struggermi in pianto…

Nardo
Marchesina…

Nardo
Ah taci per pietà, potrebbe alcuno
qui ascoltarti.

Nardo
Siam soli
né v'è alcun che ci senta.

Nardo
Tu sai che l'anno è scorso
da quell'infausta notte
che il Contino Belfiore,
invaso da una pazza gelosia,
mi trafisse spietato ed all'istante,
credendomi già morta,
mi lasciò, si partì.

Podestà
No, listen; wait,
Do not go, my dearest; if you only knew . . .
(I am beside myself) what longing,
What turmoil I have in my heart!
I do not know if it is hope or fear.

No.3. Aria

Podestà
I hear inside me
A sweet sound
Of flutes and oboes.
What joy, what happiness!
I swoon with delight;
There can be no greater pleasure.

But, oh God! All of a sudden
The harmony that makes my heart throb
Is transformed.
The violas enter
And their gloomy melody
Torments me.
Then a great fracas erupts:
Kettledrums and trumpets,
Bassoons and double basses
Plunge me into despair.
(Exit.)

Scene 3
Sandrina, then Nardo.

Recitative

Sandrina
How many blows of hostile fate
Have I suffered hitherto!
Wounded and forsaken by the man I loved,
Disguised in cast-off clothes,
I must content myself with spending my days
In menial work.
Ah, ye Gods, if only I could
See the ingrate once more! But of what avail is it
Thus to dissolve in tears?

Nardo
Marchesa . . .

Sandrina
Ah, for pity's sake, keep quiet! Someone here
Might hear you.

Nardo
We are alone;
There is no one to hear us.

Sandrina
You know that a year has elapsed
Since that ill-fated night
When Count Belfiore,
In the grip of mad jealousy,
Mercilessly stabbed me and then,
Believing me already dead,
Abandoned me and fled.

Podestà
Nein, hör mich an, warte,
meine Geliebte, geh nicht; wenn du wüsstest…
(ich bin ganz außer mir) diese Glut,
dieser Aufruhr in meinem Herzen,
ich weiß nicht, ist es Hoffnung oder Furcht.

Nr.3 Arie

Podestà
Ich höre in meinem Innersten
einen lieblichen Klang
von Flöten und von Oboen.
Welche Freude, welches Glück,
ich vergehe vor Wonne,
größer kann das Entzücken nicht sein.

Aber, o Gott, unversehens
wechselt die Harmonie,
die mein Herz erbeben lässt.
Es setzen die Bratschen ein,
und mit düsteren Klängen
beunruhigen sie mich.
Dann erhebt sich ein Lärm:
die Pauken und Trompeten,
Fagotte und Kontrabass
stürzen mich in Verzweiflung.
(*geht ab*)

3. Auftritt
Sandrina, dann Nardo

Rezitativ

Sandrina
Welches Ungemach ließ mich
das unerbittliche Schicksal schon erdulden!
Verwundet, vom Geliebten verlassen,
muss ich in dieser Verkleidung
meine Tage damit zubringen,
niedere Arbeiten zu verrichten:
könnte ich wenigstens, ihr Götter,
den Herzlosen wiedersehen! Doch was nützt es,
wenn ich so in Tränen zerfließe?

Nardo
Marchesa…

Sandrina
Um Himmels willen, schweig!
Man könnte dich hören.

Nardo
Wir sind allein,
es kann uns niemand hören.

Sandrina
Du weißt, es ist ein Jahr vergangen
seit jener verhängnisvollen Nacht,
als Graf Belfiore mich
im Wahn grundloser Eifersucht
erbarmungslos verwundete und sogleich,
da er glaubte, mich getötet zu haben,
die Flucht ergriff und mich verließ.

Nardo
Ah ! la vilaine affaire !
À y repenser seulement
Les larmes me viennent aux yeux.

Sandrina
Fidèle serviteur,
Tu sais aussi que dans le seul dessein
De retrouver celui que j'aime, ainsi vêtue,
Je me suis avec toi résolue à l'errance,
Et que chacun ici te prend pour mon cousin.
Mais à peine en ces lieux me voilà arrivée
Que de nouveaux malheurs me guettent.

Nardo
Quant à cela, veuillez me pardonner,
C'est pure folie, par ma foi ! puisque le sort
Nous a conduits tous deux
Dans ce charmant séjour
Où vous êtes aimée du Podestat…

Sandrina
Voilà bien la raison
Qui me pousse à partir : me voir ainsi contrainte
D'entendre à chaque instant
Les soupirs, les fureurs, les reproches
D'un amant importun…

Nardo
Eh, Madame,
Qui donc vous oblige à l'aimer ?
Suivez l'exemple des autres femmes :
Feignez et flattez-le,
Prenez de petits airs.

Sandrina
Oh ! Je n'aime rien moins
Que ce genre à la mode,
Et ne veux, pas même par jeu,
Brûler d'un feu nouveau ; le cœur des hommes,
Je le connais assez ;
Je veux partir sur l'heure…
(Elle veut sortir.)

Scène 4
Les mêmes, Ramiro

Ramiro
On doit aimer les hommes, non les fuir.

Nardo
Voilà qui est fort bien dit !

Ramiro
Ah ! pourquoi donc
Haïssez-vous les hommes ?

Sandrina
Parce qu'ils sont trompeurs et inconstants…

Ramiro
Il en est cependant
De fidèles ; je me flatte d'être de ceux-là ;
J'aimais (ah ! souvenir !) une noble jeune fille,
Et comme je lui proposais
De m'unir avec elle, l'ingrate m'encourage,
Puis me trahit, me laisse et m'abandonne.

Nardo
Che brutto caso!
In ripensarlo solo
mi scappan le lagrime.

Nardo
Ah caro servo
sai pur che a solo oggetto
di ritrovar l'amante, in queste spoglie
teco m'indussi andar raminga e ognuno
mio cugino ti crede.
Ma quivi giunta appena,
si preparan per me nuovi disastri.

Nardo
Ma quella, perdonate,
mi pare frenesia: giacché la sorte
ci ha fatto capitare
in questo bel soggiorno
ove dal Podestà voi siete amata…

Sandrina
Questo motivo appunto
or mi sprona a partir, vedermi astretta
i sospiri, le smanie,
i rimproveri udire in ogni istante
d'un importuno amante…

Nardo
Eh, signorina
chi v'obbliga ad amarlo?
Seguitate lo stil dell'altre donne:
fingete, lusingatelo,
fategli quattro smorfie.

Sandrina
Oh non mi piace
questo moderno stile:
nemmen per gioco io voglio
arder di nuovo amore; il cor degl'uomini
già conosco abbastanza
vo' subito partire…
(vuol partire)

Scena quarta
Ramiro e detti.

Sandrina
Gl'uomini s'han da amar, non da fuggire.

Nardo
E dice molto bene.

Ramiro
Ah perché mai
voi gl'uomini aborrite?

Sandrina
Perché finti e incostanti…

Ramiro
Eppur vi sono
degl'uomini fedeli; io tal mi vanto,
amai nobil donzella (ahi rimembranza!)
ed allor ch'io m'offersi
ad unirmi con lei, l'empia mi sprona,
mi tradisce, mi lascia e m'abbandona.

Nardo
What a dreadful fate!
Just to think of it again
Brings tears to my eyes.

Nardo
Ah, my faithful servant,
You know too that, with the sole purpose
Of finding my lover, in this disguise
I resolved to go wandering with you,
And that everyone here takes you for my cousin.
But scarcely have I arrived here
Than new disasters are brewing for me.

Nardo
Pardon me, but that seems to me
Sheer madness, for fate
Has led us
To this delightful spot
Where the Podestà has fallen in love with you . . .

Sandrina
That is exactly the reason
That prompts me to leave: to see myself obliged
To listen all the time
To the sighs, the longings, the reproaches
Of an importunate lover . . .

Nardo
Well, Madam,
Who forces you to love him?
Follow other women's example:
Pretend, flatter him,
Simper at him.

Sandrina
Oh, I do not approve of
That modern fashion,
And, even in jest, I have no wish
To burn for a new love; I already know enough
Of men's hearts.
I wish to leave at once . . .
(She prepares to leave.)

Scene 4
The same, Ramiro.

Sandrina
One ought to love men, not flee them.

Nardo
Well said indeed!

Ramiro
Ah, why ever
Do you hate men so?

Sandrina
Because they are deceitful and fickle . . .

Ramiro
And yet there are
Faithful men; I flatter myself that I am one.
Once I loved a noble maiden (ah, memory!),
And when I asked her
To marry me, the ingrate spurred me on,
Then betrayed me, left me, and abandoned me.

Nardo
Eine grauenhafte Tat!
Mir kommen die Tränen,
wenn ich nur daran denke.

Sandrina
Ach, treuer Diener,
du weißt auch, dass nur das Ziel,
den Geliebten wiederzufinden, mich dazu brachte,
in dieser Verkleidung mit dir umherzuirren,
und jeder hält dich für meinen Vetter.
Doch kaum sind wir hier,
droht mir neues Ungemach.

Nardo
Das freilich scheint mir, mit Verlaub,
abwegig zu sein: hat uns beide
doch das Schicksal an einen
so schönen Ort geführt,
wo der Podestà Euch liebt…

Sandrina
Eben das ist der Grund,
dass ich von hier fortgehen möchte,
bin ich doch gezwungen, mir ständig
die Seufzer, die Ausbrüche, die Vorhaltungen
eines aufdringlichen Liebhabers anzuhören…

Nardo
Ach, gnädiges Fräulein,
wer zwingt Euch denn, ihn zu lieben?
Macht es doch wie die anderen Frauen,
verstellt Euch, schmeichelt ihm,
geht ihm um den Bart.

Sandrina
O nein, nichts ist mir mehr zuwider
als dieses modische Getue:
nicht einmal zum Scherz will ich erneut
in Liebe entbrennen; das Herz der Männer
kenne ich zur Genüge;
ich will fort, jetzt auf der Stelle…
(*will gehen*)

4. Auftritt
Ramiro und die Vorigen

Ramiro
Man muss die Männer lieben, nicht sie fliehen.

Nardo
Besser kann man es nicht sagen!

Ramiro
Doch warum in aller Welt
verabscheut Ihr die Männer?

Sandrina
Weil sie falsch und treulos sind…

Ramiro
Und doch gibt es
treue Männer; ich rühme mich, einer zu sein;
ich liebte ein Edelfräulein (weh mir, die Erinnerung, schmerzt!)
und als ich ihr sagte, ich sei gewillt, w
mich ihr zu verbinden, ermutigte mich die Grausame,
verriet mich dann, wandte sich ab und verließ mich.

Sandrina
Voilà qui est dit ! Tout le mal
Vient de nous, pauvres femmes,
Quel cruel destin que le nôtre !
Il n'est pour nous ni de paix ni de joie,
Et grâce ni beauté ne nous servent de rien.

N°4. Air

Sandrina
Pauvrettes que nous sommes,
Femmes infortunées,
À peine en ce bas monde,
Il faut déjà souffrir.
Malheurs dans notre enfance,
Tracas en grandissant,
Et dans la fleur de l'âge,
Qu'on soit laide ou charmante,
C'est le maudit amour
Qui vient nous tourmenter.
Il vaudrait mieux pour nous
Ne point naître ou mourir.
(Elle sort.)

Récitatif

Ramiro
Mon bonheur serait complet
Si l'ingrate Arminda avait cessé de vivre
Ou si elle n'était jamais venue au monde.
(Il sort.)

Scène 5
Nardo

Nardo
Quant à moi, je ne comprends pas
À qui il peut bien en avoir ; mais ma maîtresse,
Je crois qu'elle est en train de perdre la raison.
Il est vrai qu'elle en a sujet,
À cause de ce coup indigne
Que le Comte lui fit subir.
Mais peut-être… et même sûrement,
Mon cas est-il bien pire, car pour Serpetta
Je ne cesse de me consumer ;
Elle me fuit, elle me chasse,
Ne m'accorde pas même un regard… Que faire ?
Pour qu'elle éprouve de l'amour, je pleurerai.
Hélas ! les pleurs ne sont d'aucun secours
S'il faut fléchir le cœur barbare de la femme,
Qui est plus dur que fer ou que rocher.

N°5. Air

Nardo
À la force des marteaux
Le fer se laisse forger,
À la force des ciseaux,
Le marbre se laisse tailler ;
Mais le cœur d'une femme,
Ni le fer ni le marteau,
Ni les soupirs de l'amour
Ne sauraient en venir à bout
Ni lui faire entendre raison.
Nous sommes fous, tous autant que nous sommes,

Sandrina
Ecco lì! Tutto il male
già provien da noi, povere donne,
che fier destino è il nostro!
Pace non v'è per noi, né contentezza,
né ci serve la grazia e la bellezza.

8 No.4 Aria

Sandrina
Noi donne poverine,
tapine sfortunate,
appena siamo nate
ch'abbiamo da penar.
Disgrazie da bambine,
strapazzi grandicelle
e dell'età nel fiore,
o siamo brutte o belle
il maledetto amore
ci viene a tormentar.
Meglio saria per noi
non nascere o morir.
(parte)

9 Recitativo

Ramiro
Sarei felice appieno
se più non fosse in vita Arminda ingrata
o che al mondo per me non fosse nata.
(parte)

Scena quinta
Nardo.

Nardo
Io per me non capisco
con chi l'abbia costui; ma la padrona
mi sembra ancor che voglia dar di volta.
È ver che n'ha ragione
per quell'indegna azione
che gli fece il Contino
ma forse… e senza forse
il mio caso è peggior, che per Serpetta
mi vado consumando;
ella mi fugge e scaccia,
neppur mi guarda in faccia… che farò?
Per far che senta amore, piangerò.
Ah che non giova il pianto
a piegar della donna il cor maligno,
ch'è più duro di un ferro o di un macigno.

10 No.5 Aria

Nardo
A forza di martelli
il ferro si riduce
a forza di scarpelli,
il marmo si lavora;
di donna il cuor ognora
né ferro, né martello,
né amore tristarello
la può ridurre a segno,
la può capacitar.
Siam pazzi tutti quanti

Sandrina
Ah, so that's it! All the trouble
Is caused by us poor women!
What a cruel destiny is ours!
For us there is neither peace nor happiness,
And grace and beauty are of no avail to us.

No.4. Aria

Sandrina
We poor women,
We unfortunate wretches,
Are no sooner born
Than we begin to suffer.
Misfortunes in our childhood,
Ill-treatment as we grow up,
And in our prime,
Whether we are ugly or beautiful,
Accursed love
Comes to torment us.
It would be better for us
Never to be born or to die.
(Exit.)

Recitative

Ramiro
My happiness would be complete
If the ingrate Arminda were no longer alive
Or if she had never come into the world.
(Exit.)

Scene 5
Nardo.

Nardo
For my part, I can't understand
Who he was so upset about; but as to my mistress,
I think she's losing her mind again.
It's true she has her reasons,
With the unworthy way
The Count behaved to her.
But perhaps . . . no, there's no perhaps about it,
My situation is worse, for
I am consumed with love for Serpetta;
She avoids me, she chases me away,
She won't even look me in the face. What can I do?
To make her love me, I will weep.
Alas, tears are of no avail
To soften a woman's wicked heart,
For it is harder than iron or stone.

No.5. Aria

Nardo
By the force of hammers
Iron is forged;
By the force of chisels,
Marble is hewn;
But the heart of a woman,
Neither iron nor stone
Nor dejected love
Can bring it to heel
Nor make it see reason.
We are madmen, all of us,

Sandrina
Da seht Ihr's! Alles Übel
kommt von uns armen Frauen;
was haben wir doch für ein trauriges Los!
Es gibt weder Frieden noch Freude für uns,
und Anmut und Schönheit nützen uns nichts.

Nr.4 Arie

Sandrina
Wir Frauen sind bedauernswert,
elend, vom Unglück verfolgt,
kaum zur Welt gekommen,
haben wir schon zu leiden.
Missgeschick von Kindesbeinen an,
Plackerei in der Jugend,
und wenn wir dann erwachsen sind,
ob hässlich oder schön,
fängt die verwünschte Liebe an,
uns Qualen zu bereiten.
Es wäre besser für uns,
nie geboren zu sein oder zu sterben.
(*geht ab*)

Rezitativ

Ramiro
Ich wäre der glücklichste Mensch,
wäre die herzlose Arminda nicht mehr am Leben
oder wäre nie zur Welt gekommen.
(*geht ab*)

5. Auftritt
Nardo

Nardo
Ich für meinen Teil verstehe nicht,
auf wen der böse ist; meine Herrin aber
kommt mir vor, als würde sie den Verstand verlieren.
Sie hätte dazu auch allen Grund
wegen der schändlichen Tat des Grafen,
und was er ihr angetan hat,
aber vielleicht… und zweifelsohne
ist mein Fall schlimmer, da ich mich
nach Serpetta verzehre:
sie flieht mich, sie verabscheut mich,
sie sieht mich nicht einmal an… was soll ich tun?
Damit sie Liebe empfindet, werde ich weinen.
Aber, ach, es hilft nicht zu weinen,
um das tückische Herz einer Frau zu erweichen,
das härter ist als Eisen und Stein.

Nr.5 Arie

Nardo
Die Kraft des Hammers
vermag das Eisen zu schmieden,
die Kraft des Meißels
vermag den Marmor zu formen,
doch weder Meißel noch Hammer
noch die Seufzer der Liebe
können je das Herz einer Frau
zur Besinnung bringen,
können es je überzeugen.
Wir sind alle rechte Toren,

Nous qui courons après les femmes :
Qu'on les dédaigne, qu'on les chasse,
Qu'on les fuie, qu'on les plante là,
Et qu'on les laisse crever !
(Il sort.)

Scène 6
Une galerie.
Le Podestat, Arminda, puis Serpetta.

Récitatif

Le Podestat
Ma nièce chérie,
Prenez quelque repos ; dans un instant
Votre époux sera là.

Arminda
Un tel retard
Est un comble d'impolitesse ;
Il aurait dû lui-même être là avant moi.

Le Podestat
Peut-être ignore-t-il encore…

Arminda
Il ignore que je suis
Entêtée et capricieuse.

Le Podestat
Allons, soyez gentille, allons, dans un moment
Votre colère aura passé.

Arminda
Asseyons-nous.
Holà ! Qu'on apporte des sièges !

Serpetta *(apportant des sièges)*
Voilà, voilà des sièges, ne criez pas ainsi,
Je ne suis pas sourde.

Arminda
Qui est donc celle-là ?

Serpetta
Je suis la femme de chambre…

Arminda
Et vous ne venez pas
Me rendre vos devoirs,
Vous incliner, présenter vos hommages,
Et me baiser la main ?

Serpetta
Si fait, j'allais le faire…
(Serpetta veut lui baiser la main, mais Arminda refuse et la repousse.)

Arminda
Allez.

Le Podestat
Allez.

Serpetta
Je pars.

che andiamo appresso a femmine,
si sprezzino; si scaccino,
si fugghino, si piantino,
si lascino crepar.
(parte)

11 **Scena sesta**
Galleria.
Il Podestà, Arminda, poi Serpetta.

Recitativo

Podestà
Mia cara nipotina
riposatevi un poco, che a momenti
lo sposo giungerà.

Arminda
Questa tardanza
è una somma increanza;
egli dovea prevenire il mio arrivo.

Podestà
Forse ancora non sa…

Arminda
Non sa ch'io sono
testina e capricciosa.

Podestà
Via colle buone, via, che di qui a poco
vi passerà la collera.

Arminda
Sediamo.
Eh, qui venghino sedie.

Serpetta *(porta sedie)*
Ecco sedie, ecco sedie, non gridate.
ch'io non sono già sorda.

Arminda
Chi è costei?

Serpetta
Io son la cameriera…

Arminda
E non venite
a fare il vostro debito,
a inchinarvi, ossequiarmi,
a baciarmi la mano?

Serpetta
Or volea farlo…
(Serpetta va per baciare la mano, Arminda ricusa e la discaccia)

Arminda
Andate.

Podestà
Andate.

Serpetta
Vado.

Who run after women:
Let us scorn them, let us chase them away,
Let us flee them, let us jilt them,
And leave them to die!
(Exit.)

Scene 6
A gallery.
Podestà, Arminda, then Serpetta.

Recitative

Podestà
My dear niece,
Rest a little; for in a moment
Your fiancé will be here.

Arminda
This delay
Is the height of impoliteness;
He should have been here before my arrival.

Podestà
Perhaps he does not yet know . . .

Arminda
He does not yet know that I am
Stubborn and capricious.

Podestà
Come, be a good girl; come now, soon
Your anger will have vanished.

Arminda
Let us sit down.
Hey there! Bring us chairs!

Serpetta *(bringing in the chairs)*
Here are chairs for you. Don't shout,
I'm not deaf.

Arminda
Who is she?

Serpetta
I am the chambermaid . . .

Arminda
And you don't come
To do your duty by me,
To bow, present your respects,
And kiss my hand?

Serpetta
That's just what I was going to do . . .
(Serpetta goes to kiss her hand, but Arminda refuses and pushes her away.)

Arminda
Go now.

Podestà
Go now.

Serpetta
I'm going.

die wir die Nähe der Frauen suchen,
man verachte sie, man jage sie fort,
man fliehe sie, man lasse sie stehen,
man lasse sie verrecken.
(*geht ab*)

6. Auftritt
Ein langer Flur.
Der Podestà, Arminda, dann Serpetta

Rezitativ

Podestà
Meine liebe Nichte,
ruht ein wenig aus, der Bräutigam
wird jeden Augenblick hier sein.

Arminda
Dieses Säumen
ist die größte Ungezogenheit; er hätte
schon vor mir hier eintreffen sollen.

Podestà
Vielleicht weiß er noch nicht…

Arminda
Er weiß nicht, dass ich
eigensinnig bin und launisch.

Podestà
Na, na, seid so freundlich, Euer Zorn
wird bald verraucht sein.

Arminda
Setzen wir uns.
Heda, man bringe uns Stühle!

Serpetta (*trägt Stühle herbei*)
Hier, hier sind Stühle, schreit nicht so.
Ich bin doch nicht taub.

Arminda
Was ist denn das für eine?

Serpetta
Ich bin die Kammerzofe…

Arminda
Und Ihr wollt mich nicht
in der gebührenden Weise begrüßen,
Euch verneigen, mir Eure Ehrerbietung bezeugen,
mir die Hand küssen?

Serpetta
Ich wollte es eben tun…
(*Serpetta will ihr die Hand küssen, Arminda winkt ab und weist sie zurück*)

Arminda
Geht.

Podestà
Geht.

Serpetta
Ich geh ja schon.

CONTENTS
INHALT

(Serpetta va pour sortir, Arminda la rappelle.)
Arminda
Eh là, ma fille, ma fille !

Serpetta
(Quelle patience !)

Arminda
A-t-on des nouvelles de mon époux ?

Serpetta
Non, Madame.
Mais je crois…

Arminda
Allez.

Le Podestat
Allez.

Serpetta
(Je crois bien qu'elle et moi
N'allons pas faire bon ménage.)
(Elle sort.)

Arminda
Dites un peu, Monsieur mon oncle,
Savez-vous bien si mon fiancé
Connaît les belles manières ?

Le Podestat
Quant à cela…

Serpetta *(accourant)*
Monsieur, Madame, vite, vite,
Une voiture vient d'arriver…

Arminda
C'est sûrement le Comte.
(Ils se lèvent.)

Le Podestat
Je vais à sa rencontre… Holà ! que chacun soit
Prêt à remplir sa tâche !
Ma nièce, écoutez-moi… *(à Serpetta)* Avertis tout le [monde…
Valets, palefreniers…

Serpetta
Le voici.

Arminda
(Montrons un peu de gravité.)

Scène 7
Les mêmes, le Comte Belfiore.

N°6. Air

Le Comte
Que de beauté, que d'appas,
Quelle splendeur, Dieux immortels !
Je contemple le soleil et je la contemple,
Et, par tant d'éclat ébloui,
Je me sens, oh Dieu ! chanceler.

(Serpetta va per partire e Arminda la richiama)
Arminda
Eh, ragazza, ragazza!

Serpetta
(Che pazienza!)

Arminda
V'è nuova del mio sposo?

Serpetta
No signora;
ma credo…

Arminda
Andate.

Podestà
Andate.

Serpetta
(Con costei
non farem troppo bene.)
(si ritira)

Arminda
Ditemi signor zio,
avete voi notizia se il mio sposo
sia bello manieroso?

Podestà
In quanto a questo…

Serpetta *(correndo)*
Signori, presto, presto,
è giunto un carrozzino…

Arminda
Questo sarà il Contino.
(s'alzano)

Podestà
Vado a incontrarlo… olà, ch'ognuno stia
pronto all'ufficio suo…
nipotina sentite…*(a Serpetta)* Avvisa tutti…
camerieri, staffieri…

Serpetta
Eccolo qua.

Arminda
Or mettiamoci un poco in gravità.

12 | ## Scena settima
Il Contino Belfiore e detti.

No.6 Aria

Contino
Che beltà, che leggiadria,
che splendore eterni dèi!
Guardo il sole e guardo lei,
e colpito da quei rai
parmi oh dio! di vacillar.

(Serpetta is about to leave when Arminda calls her back.)
Arminda
Hey there, girl, girl!

Serpetta
(What patience!)

Arminda
Is there any news of my fiancé?

Serpetta
No, Madam.
But I believe . . .

Arminda
Go now.

Podestà
Go now.

Serpetta
(She and I
Aren't going to get on too well together.)
(Exit.)

Arminda
Tell me, Uncle,
Do you know if my fiancé
Is well-mannered?

Podestà
As to that . . .

Serpetta *(running in)*
Sir, Madam, quick, quick,
A carriage has just arrived . . .

Arminda
That will surely be the Count.
(They rise.)

Podestà
I shall go to meet him. Ho there! All of you
Be ready to do your duty!
My niece, listen . . . *(to Serpetta)* Inform everyone,
Servants, footmen . . .

Serpetta
Here he is.

Arminda
Let us show some dignity.

Scene 7
The same, Count Belfiore.

No.6. Aria

Count
What beauty, what grace,
What splendour, eternal Gods!
I look on the sun and look on you,
And, stricken by those rays,
I seem, oh God, to stagger on my feet.

(*Serpetta will gehen, Arminda ruft sie zurück*)
Arminda
He, Jungfer, Jungfer!

Serpetta
(Welche Beharrlichkeit!)

Arminda
Keine Nachricht von meinem Bräutigam?

Serpetta
Nein, Gnädigste,
aber ich glaube…

Arminda
Geht.

Podestà
Geht.

Serpetta
(Mit der wären wir
nicht gut dran.)
(*zieht sich zurück*)

Arminda
Sagt mir, Herr Oheim,
ist Euch bekannt, ob mein Bräutigam
gute Manieren hat?

Podestà
Was das betrifft…

Serpetta (*kommt angelaufen*)
Herr, gnädige Frau, geschwind, geschwind,
eine Kalesche ist soeben eingetroffen…

Arminda
Das wird der Graf sein.
(*sie erhebt sich*)

Podestà
Ich will ihm entgegengehen… heda,
jeder stehe an seinem Platz bereit!
Hört, liebe Nichte… (*zu Serpetta*) Sag allen Bescheid…
Kammerdiener, Lakeien…

Serpetta
Da kommt er.

Arminda
(Geben wir uns ein wenig den Anschein von Würde.)

7. Auftritt
Der Graf Belfiore und die Vorigen

Nr.6 Arie

Graf
Welche Schönheit, welcher Liebreiz,
welcher Glanz, ewige Götter!
Ich sehe die Sonne, ich sehe sie,
und geblendet von solcher Herrlichkeit, o Gott,
kommt es über mich wie ein Taumel.

Récitatif

Le Comte
Mon épouse, Arminda, mon soleil,
Promptement,
Comme devant sa princesse et sa reine,
Le Comte Belfiore à vos pieds se prosterne.

Arminda *(d'un air réservé)*
Comte, je suis votre servante
Et vous accueille dans mon cœur.
(Il ne me déplaît pas.)

Le Podestat
Allons, Monsieur mon cher Comte
Et presque mon neveu,
Acceptez la tendre embrassade,
Avec une affection sincère,
Du noble Podestat de Lagonero.
(Il l'embrasse.)

Le Comte *(à Arminda)*
Permettez, chère épouse,
Que sur cette blanche main… Non, je me trompe…
(au Podestat)
Pardonnez-moi, Monsieur, je connais mon devoir.
(à Serpetta)
Plein de respect… pour vous, ma belle enfant.
Non, je ne veux manquer à personne.
Chère épouse… Monsieur… belle enfant… Voilà que je [m'embrouille !

Serpetta
(Je crains de m'étouffer de rire !
Oh, la belle caricature !)

Le Podestat
Eh bien, dites un peu,
Que vous semble, cher Comte,
De ma nièce Arminda,
Votre future épouse ?

Le Comte
Noble et belle.
Beau front, beaux yeux et belles joues,
Beau nez, belle petite bouche :
Ah ! vous êtes, ma chère, une fleur de jasmin.

Arminda
Et vous, vous me semblez plutôt un tournesol
Qui çà et là à chaque instant se tourne,
Ou mieux, une girouette aux quatre vents livrée.

Le Comte
Pourquoi, pourquoi, ma chère,
Mon astre de pleine lune,
Me dites-vous ces mots ?

Arminda
Parce que je vous découvre
Inconstant et léger.
(au Podestat)
Qu'en dites-vous, Monsieur mon oncle ?

Le Podestat
Laissez-moi l'observer.
À sa physionomie, il me semble… je ne me trompe pas…
Ma nièce, voilà un homme constant.

13 | Recitativo

Contino
Sposa Arminda, mio sole
precipitosamente
come a sua principessa e sua regina,
il Contino Belfiore a voi s'inchina.

Arminda *(sostenuta)*
Contino, vi son serva
e vi accetto nel cor (Non mi dispiace.)

Podestà
Oh mio signor Contino
e quasi nipotino
prendete un caro abbraccio
con affetto sincero
dal nobil Podestà di Lagonero.
(l'abbraccia)

Contino *(ad Arminda)*
Permettete sposina
che sulla bianca mano… ah no, sbagliai…
(al Podestà)
Perdonate signor, so il dover mio.
Pien d'ossequio… con voi bella ragazza.
No, che mancar non voglio.
(a Serpetta)
Sposa… signor… ragazza… io già m'imbroglio.

Serpetta
(Quanto mi vien da ridere,
bella caricatura.)

Podestà
Or ditemi un poco
d'Arminda mia nipote
vostra sposa novella,
Contino, che vi par?

Contino
Superba e bella.
Bella fronte, begl'occhi, belle guancie
bel naso, bel bocchino:
ah voi siete mia cara un gelsomino.

Arminda
E voi sembrate appunto un girasole,
che si volge qua e là tutti i momenti.
Anzi una banderuola a' quattro venti.

Contino
Perché, perché mia cara
mia plenilunia stella
voi mi dite così?

Arminda
Perché vi scorgo
volubile e leggero:
(al Podestà)
che dite signor zio?

Podestà
Lasciate ch'io l'osservi
dalla fisionomia mi par… non sbaglio…
nipote, è un uom costante!

Recitative

Count
My fiancée, Arminda, my sun,
With all due haste,
As before his princess and his queen,
Count Belfiore bows before you.

Arminda *(stiffly)*
Count, I am your servant
And welcome you to my heart. (He's not unpleasing.)

Podestà
Ah, my dear Count,
Soon to be my nephew,
Accept a tender embrace
With the sincere affection
Of the noble Podestà of Lagonero.
(He embraces him.)

Count *(to Arminda)*
Permit me, my charming wife,
On your white hand . . . Ah no, I am mistaken . . .
(to the Podestà)
Pardon me, Sir, I know my duty.
(to Serpetta)
Full of respect . . . for you, fair child.
No, I will omit no one.
Wife . . . Sir . . . child . . . I'm confused already!

Serpetta
(How I want to laugh!
What a perfect caricature!)

Podestà
Tell me now,
My dear Count, what do you think
Of my niece Arminda,
Your future wife?

Count
Proud and beautiful.
A beautiful brow, beautiful eyes, beautiful cheeks,
A beautiful nose, a beautiful little mouth:
Ah, my dearest, you are a jasmine blossom.

Arminda
And you seem to me like a sunflower
That constantly turns hither and thither,
Or rather a weathercock spinning in the four winds.

Count
Why, why, my dear,
My plenilunar star,
Do you speak to me thus?

Arminda
Because I you perceive you are
Changeable and inconstant.
(to the Podestà)
What do you say, Uncle?

Podestà
Let me observe him.
From his physiognomy, he seems . . . I am not wrong.
Niece, he is a constant man.

Rezitativ

Graf
Meine Braut, Arminda, meine Sonne,
es beeilt sich,
wie vor seiner Fürstin und seiner Königin
der Graf Belfiore, sich vor Euch zu verneigen.

Arminda (*zurückhaltend*)
Graf, ich bin Eure Dienerin,
und ich heiße Euch in meinem Herzen willkommen.
(Er gefällt mir nicht übel.)

Podestà
Nun, mein lieber Herr Graf
und beinahe mein Neffe,
lasst Euch sehr herzlich
in aufrichtiger Zuneigung umarmen
vom erlauchten Podestà von Loganero.
(*umarmt ihn*)

Graf (*zu Arminda*)
Gestattet, meine liebe Braut,
dass ich diese weiße Hand… ach, nein, ein Irrtum…
(*zum Podestà*)
Verzeiht, mein Herr, ich weiß, was sich ziemt.
(*zu Serpetta*)
Ehrerbietigst… Euch, schönes Kind.
Nein, ich möchte nicht versäumen…
Meine liebe Braut… mein Herr… schönes Kind…ich bin verwirrt!

Serpetta
(Ich platze gleich vor Lachen!
Was für eine lächerliche Figur!)

Podestà
Nun sagt mir doch einmal,
lieber Graf, wie gefällt Euch
meine Nichte Arminda,
Eure künftige Gattin?

Graf
Superb ist sie und schön.
Schöne Stirn, schöne Augen, schöne Wangen,
schöne Nase, schönes Mündchen:
ach, Ihr seid, meine Liebe, eine Jasminblüte.

Arminda
Und Ihr kommt mir wie eine Sonnenblume vor,
die sich bald hierhin, bald dahin wendet,
nachgerade wie eine Wetterfahne im Wind.

Graf
Warum nur, warum, meine Liebe,
mein Vollmondhimmel, mein leuchtender Stern,
sprecht Ihr so zu mir?

Arminda
Weil ich den Eindruck gewinne,
dass ihr wankelmütig und leichtfertig seid.
(*zum Podestà*)
Was meint Ihr, Herr Oheim?

Podestà
Lasst ihn mich ansehen:
seinem Aussehen nach… da irre ich nicht…
ist er, liebe Nichte, ein standhafter Mann!

CONTENTS
INHALT

Le Comte
Oh ! le plus constant du monde !

Le Podestat
Fidèle !

Le Comte
Le plus fidèle qui soit !
Je suis comme le roc, ou plutôt le navire
Qui, au milieu de l'inconstante mer,
Se brise… non, se casse… Aïe ! qui demeure ferme…
Vous entendez le sens de la comparaison.

Arminda
Je le verrai bien, mais dites-moi, m'aimez-vous ?

Le Comte
Si je vous aime ? Aux premiers feux
De ces beaux yeux vainqueurs,
Je restai comme foudroyé.

Arminda
Tout beau, tout beau,
Savez-vous qui je suis ?

Le Comte
Vous êtes, ô chère…

Arminda
Je suis capricieuse,
Insolente et fantasque.

Le Comte
J'en suis fort aise.

Le Podestat
Je m'en console.

Arminda
J'ai la main leste et n'ai point froid aux yeux.

Le Comte
Hourra ! Hourra !

Le Podestat
Fort bien.

Arminda
Je sais aussi manier le bâton.

Le Podestat
De mieux en mieux.

Le Comte
Bravo, bravo, mille bravos,
Quel prodige de grâce et quelle liberté !
Je me sens transporté !

Arminda
Nous nous sommes compris.
Oui, je vous aimerai : mais gare à vous
Si je vous découvre infidèle ;
Fussiez-vous au milieu de la rue,
Je vous flanque quatre soufflets, mon petit cœur.

Contino
Oh costantissimo!

Podestà
Fedele!

Contino
Fedelissimo!
Io son qual duro scoglio, anzi qual nave,
che in mezzo al mare infido
mi frango… no, mi spezzo, oibò, m'arresto;
voi m'intendete, il paragone è questo.

Arminda
Beh lo vedrò, ma dite(mi) voi mi amate?

Contino
Se v'amo? Al primo lampo
di quei vezzosi e fulminanti rai
sotto il colpo restai.

Arminda
Adagio, adagio
sapete chi son io?

Contino
Voi siete, oh cara…

Arminda
Io sono capricciosa
cervellina insolente.

Contino
Ci ho piacere.

Podestà
Me ne consolo.

Arminda
Ho buone mani e faccia.

Contino
Viva, viva.

Podestà
Benissimo.

Arminda
Adopro anche il bastone.

Podestà
Meglio, meglio.

Contino
Brava, brava, bravissima,
che grazia, che portento, che scioltezza!
Io mi sento rapir.

Arminda
Ci siamo intesi.
Io v'amerò; ma guai
se vi scopro incostante;
anche se foste in mezzo della via
io vi do quattro schiaffi, anima mia.

Count
Oh, most constant!

Podestà
Faithful!

Count
Most faithful!
I am like a firm rock, or rather the ship
That, in the midst of the treacherous sea,
Breaks up . . . no, shatters – oh dear, stands still;
Well, you get the point of the comparison.

Arminda
Well, I'll see about that. But say, do you love me?

Count
Do I love you? At the first gleam
Of those lovely sparkling eyes
I was thunderstruck.

Arminda
Gently, gently!
Do you know who I am?

Count
You are, O dearest . . .

Arminda
I am capricious,
Scatter-brained, and insolent.

Count
I am delighted to hear it.

Podestà
That's a consolation.

Arminda
I have good hands and a good face.

Count
Hurrah! Hurrah!

Podestà
Splendid.

Arminda
I also know how to wield the stick.

Podestà
Better and better.

Count
Bravo, bravo, a thousand bravos,
What grace, what a prodigy, what fluency!
I feel myself enraptured!

Arminda
We understand each other.
Yes, I will love you: but woe betide you
If I find you are unfaithful;
Even if you were in the middle of the street,
I would box your ears for you, my love.

Graf
Oh, äußerst standhaft!

Podestà
Treu!

Graf
Treuer als treu!
Ich bin wie der Fels, vielmehr wie das Schiff,
das inmitten des unbeständigen Meeres
zerschellt… nein, bricht… nein, das fest…
Ihr wisst schon, es ist ein Vergleich.

Arminda
Das werden wir sehen. Doch sagt mir, liebt Ihr mich?

Graf
Ob ich Euch liebe? Beim ersten Blick
dieser schönen, unwiderstehlichen Augen
war es um mich geschehen.

Arminda
Nun gut, nun gut,
doch wisst Ihr, wer ich bin?

Graf
Ihr seid, o meine Liebe…

Arminda
Ich bin eigensinnig,
anmaßend und launisch.

Graf
Das freut mich sehr.

Podestà
Das tröstet mich.

Arminda
Ich habe eine lockere Hand und bin nicht bang.

Graf
Prächtig, prächtig!

Podestà
Ausgezeichnet.

Arminda
Ich weiß auch den Stock zu gebrauchen.

Podestà
Das wird ja immer besser.

Graf
Bravo, bravo, ganz vortrefflich,
welches Wunder an Liebreiz und Natürlichkeit!
Ich bin entzückt!

Arminda
Wir haben uns also verstanden.
Ich werde Euch lieben, doch wehe,
ich käme dahinter, dass Ihr untreu seid;
ich würde Euch, und wäre es inmitten der Straße,
ein paar kräftige Ohrfeigen geben, mein Kleiner.

N°7. Air

Arminda
Les promesses sont faciles
Chez les amants d'aujourd'hui ;
La naïve jeune fille
Qui les croit est bien à plaindre,
Si, confiante, elle consent.
Moi, je ne fais pas ainsi :
Pactes clairs et pactes francs
Avant de dire oui ou non.
Vous serez ma seule idole,
Mon trésor, mon espérance,
Mais si, comme c'est l'usage,
Vous m'abusiez, me trompiez,
Mes mains sauront me venger.
(Elle sort, accompagnée de Serpetta.)

Scène 8
Le Comte, le Podestat

Récitatif

Le Podestat
Qu'en dites-vous, Monsieur le Comte,
Que vous semble de ma nièce ?

Le Comte
Oh ! tant de charmante extravagance
Me rend plein d'amour
Et m'enflamme ! Ah ! quel bonheur,
Quel heureux sort, ami,
De trouver une telle femme !
Mais que dis-je, une femme ? Elle est une déesse,
Qui pour la grâce, la beauté, le charme,
À nulle autre n'est comparable.
On peut dire qu'elle est la huitième merveille.

Le Podestat
Je ne dis pas cela parce qu'elle est ma nièce,
Mais en tout elle est étonnante :
Et l'entendre parler,
C'est un plaisir, un agrément,
Elle a de ces propos, oui, on croirait le Tasse !

Le Comte
Allons, je le vois bien, déjà la chose est claire,
Et par la renommée qui court à son propos
Dans toutes les gazettes,
Je me suis épris d'elle :
J'en ai refusé cent autres,
Et des plus belles... Vous ne me croyez pas ?

Le Podestat
Oh ! je ne le crois que trop.

Le Comte
Soyez en sûr,
Où que je sois allé,
Les femmes par essaims et par troupes entières
Couraient, désespérées,
Pour admirer, sur mon charmant visage,
La grâce et la valeur ensemble réunies.

Le Podestat
Oh ! bravo, mon cher Comte,
Votre verve me plaît.

14 | No.7 Aria

Arminda
Si promette facilmente
dagl'amanti d'oggidì
e la semplice zitella
se lo crede, poverella
e si fida a dir di sì.
Io però non fo così.
Patti chiari e patti schietti
pria di dirvi sì o no.
Voi sarete l'idol mio,
il mio ben, la mia speranza;
ma se mai, com'è l'usanza,
mi mancaste, m'ingannaste,
io le mani adoprerò.
(parte con Serpetta)

15 | Scena ottava
Il Contino e il Podestà.

Recitativo

Podestà
Che dite, signor Conte,
che vi pare di mia nipote?

Contino
Oh quanto
m'innamora e m'accende
sì cara bizzarria; oh che fortuna
che bella sorte, amico,
ritrovare una donna,
ma che dico una donna? Ella è una dèa,
che in vezzo, che in beltà, che in leggiadria,
non v'è chi a lei somiglia.
E può dirsi l'ottava meraviglia.

Podestà
Non fo per dir, che m'è nipote, in tutto
ella è particolare;
a sentirla parlare
è un piacere, uno spasso,
sputa sentenze e par Torquato Tasso.

Contino
Eh già si vede e già la cosa è chiara
ed alla fama che di lei già corre
per tutte le gazzette
mi sono innamorato:
cent'altre ho ricusato
bellissime fanciulle... no 'l credete?

Podestà
Oh, lo credo pur troppo.

Contino
Assicuratevi,
che dovunque son stato,
le donne a truppe, a schiere
correvan disperate
il compendio a mirar nel mio bel volto
di grazia, di valor insieme accolto.

Podestà
Oh bravo il mio Contino,
mi piace il vostro brio.

No.7. Aria

Arminda
Promises are easily made
By today's lovers;
The simple young maiden
Who believes them is a poor fool
And trustingly says yes.
But I do not act that way:
Clear and honest agreements
Before saying yes or no.
You will be my idol,
My treasure, my hope;
But if ever, as is the custom,
You fail me, you deceive me,
I will resort to my hands.
(Exit, accompanied by Serpetta.)

Scene 8
The Count, the Podestà.

Recitative

Podestà
What do you say, Count,
What do you think of my niece?

Count
Oh, such delightful eccentricity
Captivates me
And kindles my flame! Ah, what good fortune,
What a happy fate, my friend,
To meet such a lady!
But what am I saying, a lady? She is a goddess,
Who for grace, beauty and charm
Can be compared to no other.
One may call her the eighth wonder of the world.

Podestà
No need to say that she is my niece!
She is extraordinary in every respect;
To hear her speak
Is a pleasure, an entertainment:
Her aphorisms might be by Torquato Tasso!

Count
Ah, that is clear and plain to see,
And thanks to the reputation that is already hers
In all the gazettes,
I have fallen in love with her:
I have refused a hundred others,
The loveliest girls . . . Don't you believe me?

Podestà
Oh, I believe it all too well.

Count
You may be sure that,
Wherever I have been,
Women in their swarms, in their hordes,
Have come running to me in despair
To admire in my handsome face
The epitome of grace and gallantry combined.

Podestà
Oh, bravo, my dear Count,
I like your verve.

Nr.7 Arie

Arminda
Versprechen geben Liebende
heutzutage leichten Herzens,
und die törichte Jungfrau
glaubt ihnen, die Ärmste,
und stimmt vertrauensvoll zu.
Ich aber, ich tu das nicht:
klare Abmachungen, ein ehrlicher Bund,
ehe ich ja sage oder nein.
Mein Ein und Alles werdet Ihr sein,
mein Glück, meine Hoffnung;
doch solltet Ihr jemals, wie es vorkommt,
mich betrügen, mich hintergehen,
mache ich von meinen Fäusten Gebrauch.
(*geht ab mit Serpetta*)

8. Auftritt
Der Graf und der Podestà

Rezitativ

Podestà
Was sagt Ihr dazu, Herr Graf,
wie findet Ihr meine Nichte?

Graf
Oh, wie ihre reizende Launenhaftigkeit
mich mit heißer Liebe erfüllt
und mich entflammt! Oh, welches Glück,
welche glückliche Fügung, mein Freund,
solch eine Frau gefunden zu haben,
doch, was sage ich: eine Frau? Eine Göttin ist sie,
die an Zauber, an Schönheit, an Liebreiz
nicht ihresgleichen hat.
Man kann sie das achte Weltwunder nennen.

Podestà
Ich sage das nicht, weil sie meine Nichte ist,
aber sie ist in allem außergewöhnlich:
sie sprechen zu hören,
ist eine Freude, ist ein Vergnügen,
sie führt Reden wie ein Torquato Tasso.

Graf
Nun, mir ist das klar, und es ist offenbar,
und wegen des Rufs, der ihr vorauseilt
und des alle Gazetten voll sind,
habe ich mich in sie verliebt:
hundert andere habe ich verschmäht,
und die Schönsten... glaubt Ihr mir nicht?

Podestà
Oh, ich will es nur allzu gerne glauben.

Graf
Ich versichere Euch,
wo immer ich verweilte,
liefen die Frauen haufenweise
wie besessen in Scharen umher,
um in meinem schönen Gesicht das Gleichmaß
von Anmut und Männlichkeit zu bewundern.

Podestà
Ausgezeichnet, mein lieber Graf,
mir gefällt Euer feuriges Wesen.

CONTENTS INHALT

Le Comte
Je suis un chevalier dans l'âme,
J'ai été au cœur des combats,
J'ai pris d'assaut des forteresses,
Et pourtant le charmant visage
De ma chère Arminda
M'a fait captif ; alors, comme un éclair,
Aussitôt je suis accouru,
Laissant pour elle tous mes fiefs,
Mes charges, mes vassaux,
Le marquis mon père,
La duchesse, ma grand-mère, et une foule
De cousins titrés…
(Le Podestat rit.)
Vous riez ?
Morbleu ! Vous ignorez
Quelle est ma parenté,
Vivants, morts ou à naître, écoutez, écoutez :
Je veux en quelques mots vous donner connaissance
De ma noblesse, de ma grandeur.

N°8. Air

Le Comte
Du pôle Sud au pôle Nord,
De l'Orient à l'Occident,
Chacun reconnaît à la ronde
L'ancienneté de ma noblesse.
J'ai de grands fiefs, j'ai des vassaux,
Nombre d'ancêtres maréchaux,
Une foule de sœurs princesses,
Et puis trois reines, six comtesses,
Encore dix consuls romains,
Quant aux princes, aux souverains,
Ils ne se peuvent plus compter.
Mais quoi, sacrebleu ! Vous riez ?
Monsieur, ne les voyez-vous pas ?
Voici Numa, voici Scipion,
Marc-Aurèle, Marc-Agrippa,
Mucius Scévola et Caton,
Et ces deux-là, qui vont derrière,
C'est Tibère et Caracalla.
Saluez-les avec respect,
Prosternez-vous, inclinez-vous
Devant chacun de ces messieurs.
(Il sort.)

Récitatif

Le Podestat
Hourra, hourra pour les consuls romains !
Scipion, Caracalla : ha ! ha ! de rire
Je ne puis plus me retenir.
Voilà qui vaut de l'or, ma foi ! Ah, quel régal !
(Il sort.)

Scène 9
Serpetta, puis Nardo portant un panier de fruits.

Serpetta
On ne peut plus rester dans cette maison-là :
Depuis que l'autre est arrivée,
Cent fois au moins
En un instant elle m'appelle,
Et je n'ai nulle envie de m'échiner pour elle.
Mais voici Nardo qui s'approche ;

Contino
Son cavalier di spir(i)to,
son stato in guerra viva,
ho espugnato fortezze
e pur dal viso amabile
della mia cara Arminda
son fatto prigionier, quivi volando
venni a posta corrente,
ho lasciato per lei tutti i miei feudi,
le cariche, i vassalli,
il marchese mio padre,
la duchessa mia nonna e tanti e tanti
cugini titolati…
(il Podestà ride)
Voi ridete?
Cattera non sapete
chi sieno i miei parenti.
Vivi, morti e nascenti; udite, udite:
vi darò in abrescé qualche contezza
della mia nobiltà, di mia grandezza.

16 No.8 Aria

Contino
Da scirocco a tramontana,
da levante a mezzogiorno
è palese intorno, intorno
la mia antica nobiltà.
Ho gran feudi ed ho vassalli,
ho più nonni marescialli,
più sorelle principesse,
tre regine, sei contesse,
dieci consoli romani
ed i principi, i sovrani,
non si posson numerar.
Ma cospetto! Voi ridete?
Signor mio, non li vedete?
Ecco Numa, ecco Scipione,
Marco Aurelio, Marco Agrippa,
Muzio Scevola e Catone
e quei due che vanno a spalla
son Tiberio e Caracalla.
Con rispetto salutateli
sprofondatevi, inchinatevi
a ciascun di qua di là.
(parte)

17 Recitativo

Podestà
Evviva, evviva i consoli romani,
Scipione, Caracalla: ah, ah, le risa
non posso trattenere;
questo è spasso da ver, quest'è piacere.
(parte)

Scena nona
Serpetta, poi Nardo con cestino di frutti.

Serpetta
In questa casa non si può più stare:
dopo giunta costei
almeno cento volte
chiamerà in un momento
e di schiattar per lei non me la sento.
Ma Nardo qui s'appressa;

Count
I am a cavalier of spirit,
I have seen real combat,
I have stormed fortresses,
And yet the lovely face
Of my dear Arminda
Made me her prisoner; flying to her side,
I came here post-haste,
Abandoning for her all my fiefs,
My offices, my vassals,
My father the Marquis,
My grandmother the Duchess, and a whole host
Of titled cousins . . .
(The Podestà laughs.)
You laugh?
My word! You do not know
Who my kinsmen are,
Living, dead or still to be born! Listen, listen:
I will give you a brief account
Of my nobility, my grandeur.

No.8. Aria

Count
From North to South,
From East to West,
Everyone is well aware
Of my ancient nobility.
I have great fiefs and vassals,
Many of my ancestors were marshals,
Many of my sisters are princesses;
Three queens, six countesses,
Ten Roman consuls,
And so many princes and sovereigns
That they cannot be enumerated.
But my goodness! You are laughing?
Sir, do you not see them?
There is Numa, there Scipio,
Marcus Aurelius, Marcus Agrippa,
Mucius Scaevola and Cato,
And those two standing shoulder to shoulder
Are Tiberius and Caracalla.
Salute them with respect,
Make obeisance, bow
Before each of them.
(Exit.)

Recitative

Podestà
Ah, long live the Roman consuls!
Scipio, Caracalla: ha ha, I cannot
Restrain my laughter any longer.
What a joke, what amusement!
(Exit.)

Scene 9
Serpetta, then Nardo carrying a basket of fruit.

Serpetta
It's impossible to stay in this house any longer:
Ever since that woman turned up,
She's called for me to come
At least a hundred times every second,
And I don't fancy working myself to death for her.
But here comes Nardo;

Graf
Ich bin ein Edelmann von Geist,
ich war in einem richtigen Krieg,
ich habe Festungen erstürmt,
und doch hat mich das holde Antlitz
meiner lieben Arminda
zum Gefangenen gemacht; hierher kam ich
im Eilschritt und auf Flügeln,
für sie habe ich meine Güter verlassen,
meine Pflichten, die Untertanen,
meinen Vater, den Marchese,
meine Großmutter, die Herzogin, und viele,
viele adlige Vettern…
(*der Podestà lacht*)
Ihr lacht?
Potz Blitz, Ihr wisst wohl nicht,
wer meine Verwandten sind,
die Lebenden, die Toten und die noch kommen;
ich will Euch in aller Kürze in Kenntnis setzen
von meinem Adel, von meiner Hoheit.

Nr.8 Arie

Graf
Von Süd bis Nord,
von Orient bis Okzident
ist überall und jedermann
mein alter Adel wohlbekannt.
Ich habe Güter, habe Untertanen,
habe unter den Großvätern Marschalle,
Prinzessinnen als Schwestern,
drei Königinnen, sechs Gräfinnen,
zehn römische Konsuln
und unzählbar viele
Fürsten und Herrscher.
Was denn, potz Wetter, Ihr lacht?
Ihr wisst nicht, mein Herr, wer sie sind?
Da ist Numa, da ist Scipio,
Mark-Aurel, Marcus Agrippa,
Mucius Scaevola und Cato
und jene zwei, Schulter an Schulter,
Tiberius und Caracalla.
Grüßt sie ehrerbietig,
werft Euch nieder, verneigt Euch
vor einem jeden von ihnen.
(*geht ab*)

Rezitativ

Podestà
Ein Hoch, ein Hoch auf die römischen Konsuln,
Scipio, Caracalla: ha, ha, ich kann
vor Lachen kaum mehr an mich halten.
Der ist ein rechter Spaßvogel, herrlich!
(*geht ab*)

9. Auftritt
Serpetta, dann Nardo mit einem Korb voll Früchte

Serpetta
Es ist in diesem Haus nicht mehr auszuhalten:
seit die hier angekommen ist,
ruft sie bald hundertmal
jeden Augenblick nach mir,
und ich hab keine Lust, mich für sie abzurackern.
Doch da kommt Nardo;

De celui-là, m'attend déjà
L'air connu des soupirs ;
Feignons de l'ignorer et, m'asseyant ici,
Je veux m'amuser à chanter
Une chanson nouvelle,
À propos du mari qui sied à une fille.

N°9a. Cavatine

Serpetta
Je voudrais un mari, oh Dieu !
Aimant, plein d'attentions pour moi ;
Mais un mari déjà trop vieux,
Dame, non ! ne me convient pas.

Récitatif

Nardo
(Comme en cette chanson
Elle exprime ses sentiments,
Je veux à mon tour lui répondre en chantant.)

N°9b. Cavatine

Nardo
Tu voudrais, oh Dieu ! un mari
Aimant, plein d'attention pour toi,
Mais un freluquet de mari,
Ma fille, ne te convient pas.

Récitatif

Serpetta
Bravo, monsieur le pitre !
Qui donc vous a permis
D'entrer ici ?

Nardo
Chère Serpetta,
Pardonnez mon audace, j'ai trouvé
La porte ouverte et suis entré.

Serpetta
Si c'est mon maître que vous cherchez,
Il est là-bas, allez, allez !
Nardo
Vous me chassez ainsi ? Et pourtant, ma charmante,
Je porte au fond du cœur votre image gravée.

Serpetta
Cinq fois je vous l'ai dit,
Ce sera la sixième,
Non, non, mes sentiments ne sont pas pour vous.

Nardo
Mais tant de cruauté,
Dites, ô chère…

Serpetta
Il suffit ; je vous parle franc :
Vous n'êtes point fait pour moi.

Nardo
Mais au moins, le pourquoi ?

Serpetta
Vous ne me plaisez pas.

da costui già m'aspetto
la musica ordinaria de' sospiri;
fingerò non vederlo e qui seduta
mi spasserò a cantare
un'arietta novella,
come vuole il marito una zitella.
(siede)

18 | No.9a Cavatina

Serpetta
Un marito oh dio, vorrei
amoroso e pien d'affetto,
ma un marito un po' vecchietto
mamma mia non fa per me.

Recitativo

Nardo
(Come in questa canzone
il sentimento esprime
anch'io gli vo' risponder per le rime.)

No.9b Cavatina

Nardo
Un marito, oh dio, vorresti
amoroso e pien d'affetto,
ma un marito giovinetto
figlia mia non fa per te.

19 | Recitativo

Serpetta
Bravo, signor buffone,
chi vi ha dato licenza
di penetrar fin qui?

Nardo
Cara Serpetta
perdonate l'ardir, qui ritrovai
l'uscio aperto ed entrai.

Serpetta
Se volete il padrone
sta da quell'altra parte, andate, andate.
Nardo
Così mi discacciate? Eppur carina,
io scolpita vi tengo in mezzo al petto.

Serpetta
Cinque volte l'ho detto
e questa che fan sei;
no, non sono per voi gl'affetti miei.

Nardo
Ma tanta tirannia,
dite, oh cara…

Serpetta
Non più; parlo sincera:
fatto per me non siete.

Nardo
Dite almeno il perché?

Serpetta
Non mi piacete.

From him I can expect
His usual tune full of sighing.
I'll pretend not to see him and, seated here,
I'll amuse myself by singing
A new song
About the kind of husband a girl wants.

No.9a. Cavatina

Serpetta
Oh God, I'd like a husband
Who is loving and tender;
But a husband who's a bit on the old side,
Mother of mine, won't do for me!

Recitative

Nardo
(Since she expresses her feelings
In that song,
I'll answer her tit for tat.)

No.9b. Cavatina

Nardo
Oh God, you'd like a husband
Who is loving and tender;
But a husband who's a bit on the young side,
Daughter of mine, won't do for you.

Recitative

Serpetta
Bravo, Sir Clown!
Who gave you permission
To come in here?

Nardo
Dear Serpetta,
Pardon my boldness: I found
The door open and I came in.

Serpetta
If it's the master you're looking for,
He's over there – off you go now!
Nardo
Do you chase me away like that? And yet, my dear,
I have your name engraved on my heart.

Serpetta
Five times I've told you,
And this will make six:
No, my feelings are not for you.

Nardo
But such cruelty!
Tell me, my dearest . . .

Serpetta
That's enough; I tell you quite frankly:
You're not for me.

Nardo
But at least tell me why!

Serpetta
I don't find you pleasing.

von dem ist ja doch nur wieder
die alte Leier schmachtender Seufzer zu erwarten.
Ich werde so tun, als sehe ich ihn nicht,
ich setze mich hier hin und mache mir
einen Spaß daraus, ein neues Liedchen zu singen,
wie sich eine Jungfer den Gatten wünscht.
(*setzt sich*)

Nr.9a Kavatine

Serpetta
Einen Gatten, o Gott, hätte ich gern,
der liebevoll ist und fürsorglich mit mir,
aber ein ältliches Männlein als Gatte,
du liebe Zeit, nein, das taugt nicht für mich.

Rezitativ

Nardo
(Wie sie singend in diesem Lied
Ihre Gefühle ausdrückt,
will auch ich ihr antworten mit Gesang.)

Nr.9b Kavatine

Nardo
Einen Gatten, o Gott, hättest du gern,
der liebevoll ist und fürsorglich mir dir,
aber ein grünes Jüngelchen als Gatte,
mein Mädchen, nein, das taugt nicht für dich.

Rezitativ

Serpetta
Bravo, Herr Possenreißer,
wer hat Euch die Erlaubnis gegeben,
hier einzudringen?

Nardo
Liebe Serpetta,
verzeiht meine Kühnheit, ich fand
die Tür offen und trat ein.

Serpetta
Wenn Ihr zu meinem Herrn wollt,
der ist drüben, fort mit Euch, fort.!
Nardo
Jagt Ihr mich so davon? Hat doch, Teuerste,
Euer Bild sich tief ins Herz mir eingeprägt.

Serpetta
Fünfmal habe ich es schon gesagt,
und dies ist nun das sechste Mal;
nein, meine Gefühle gelten nicht Euch.

Nardo
Doch welche Grausamkeit,
sagt an, o meine Liebe…

Serpetta
Schluss jetzt; ich meine es ernst;
Ihr seid nicht der Richtige für mich.

Nardo
Sagt mir wenigstens, warum.

Serpetta
Ihr gefallt mir nicht.

Nardo
Patience, un jour, pourtant,
C'est vous qui me rappellerez.

Serpetta *(riant)*
Ha ! Ha !

Nardo
Vous riez ?

Serpetta
Je ris, parce que vous croyez
Que trouver un mari
Est chose bien difficile.
Il y en a tant et tant :
Un seul regard suffit et j'ai mille amoureux.

Nº10. Air

Serpetta
À peine me voient-ils,
L'un tombe, l'autre expire,
Ils courent après moi,
Nul ne peut les tenir.
Et, comme forcenés,
Étourdis, stupéfaits,
Et de fureur saisis,
Ils poussent de tels cris :
"Voyez ces jolis yeux,
Ces regards amoureux,
Que de vie, que de charme,
Tant d'ardeur, de couleur !
Ma belle, ma mignonne,
Je vous aime à jamais."
Pleine de modestie,
Moi, je baisse la tête,
Je ne leur réponds rien
Et les laisse passer.
(Serpetta et Nardo sortent.)

Scène 10
Un jardin suspendu.
Sandrina, puis Arminda.

Nº11. Cavatine

Sandrina
La colombe gémit
Loin de son compagnon ;
Elle pleure son sort
Et semble, en son langage,
Implorer la pitié.

Récitatif

Arminda
(Voilà assurément la belle jardinière.)
Holà ! M'entendez-vous, ma fille ?

Sandrina
Madame ?

Arminda
Dis-moi ce que tu as
À gémir de la sorte.

Nardo
Pazienza, eppur un giorno
avrete a richiamarmi.

Serpetta *(ride)*
Ah, ah!

Nardo
Ridete?

Serpetta
Rido perché credete
che a trovare un marito
ci voglia una gran cosa.
Ve ne son tanti e tanti:
basta ch'io volga un sguardo ho mille amanti.

20 No.10 Aria

Serpetta
Appena mi vedon
chi cade, chi sviene,
mi vengon appresso,
nessuno li tiene.
E come insensati,
storditi, stonati
così van gridando,
smaniando così:
mirate che occhietti,
che sguardi d'amore,
che vita, che garbo,
che brio, che colore
bellina, carina,
vi vo' sempre amar.
Io tutta modesta
abbasso la testa
neppur gli rispondo
li lascio passar.
(Serpetta e Nardo partono)

21 Scena decima
Giardino pensile.
Sandrina, indi Arminda.

No.11 Cavatina

Sandrina
Geme la tortorella
lungi dalla compagna,
del suo destin si lagna
e par che in sua favella,
vogli destar pietà.

22 Recitativo

Arminda
(Questa sarà la bella giardiniera.)
Eh ragazza sentite?

Sandrina
Mia signora.

Arminda
Dimmi pur che cos'hai
che ti sento lagnar?

Nardo
Patience, for one day
You'll come looking for me.

Serpetta *(laughing)*
Ha ha!

Nardo
Are you laughing?

Serpetta
I'm laughing because you think
That finding a husband
Is a hard thing to do.
But there are so many of them:
A single glance and I have a thousand suitors.

No.10. Aria

Serpetta
Scarcely do they see me
Than one falls headlong, another faints;
They come after me,
No one can hold them back.
And, like madmen,
Stunned, bewildered,
They cry thus,
They rave thus:
'Look at those charming eyes,
Those loving glances:
What vitality, what grace,
What verve, what colour!
My lovely, my darling,
I will love you for ever.'
Full of modesty,
I lower my eyes,
Make no reply,
And let them go by.
(Exeunt Serpetta and Nardo.)

Scene 10
A hanging garden.
Sandrina, then Arminda.

No.11. Cavatina

Sandrina
The turtle dove sighs
Far from her mate;
She bemoans her fate
And seems, in her language,
To beseech pity.

Recitative

Arminda
(This must be the beautiful gardener.)
Ho there, do you hear me, girl?

Sandrina
Madam?

Arminda
Tell me why
I hear you lamenting like that.

Nardo
Da kann man nichts machen, doch eines Tages
werdet Ihr auf mich zurückkommen müssen.

Serpetta (*lacht*)
Ha! Ha!

Nardo
Ihr lacht?

Serpetta
Ich lache, weil Ihr glaubt,
es mache große Mühe,
einen Gatten zu finden.
Doch gibt es unendlich viele: ein Blick
von mir genügt, und ich habe tausend Verehrer.

Nr.10 Arie

Serpetta
Sobald sie mich sehen,
stürzt einer, der andere bricht zusammen,
sie laufen mir nach,
es gibt für sie kein Halten mehr.
Und wie von Sinnen,
benommen und völlig verwirrt,
laufen sie in höchster Erregung umher
und stoßen Schreie aus wie diese:
„Seht nur, diese schönen Augen,
diese Blicke der Liebe,
diese Frische, diese Anmut,
dieses Feuer, diesen Pfirsichteint,
o Schöne, o Holde,
ich liebe Euch auf ewig!"
Ich, sittsam und züchtig,
senke den Kopf,
ich antworte ihnen nicht
und lasse sie vorübergehen.
(*Serpetta und Nardo ab*)

10. Auftritt
Dachgarten
Sandrina, dann Arminda

Nr.11 Kavatine

Sandrina
Die Turteltaube seufzt
fern von ihrem Geliebten,
sie beklagt ihr Schicksal
und will wohl in ihrer Sprache
Mitleid erheischen.

Rezitativ

Arminda
(Das muss die schöne Gärtnerin sein.)
Heda, Jungfer, hört Ihr mich?

Sandrina
Gnädige Frau?

Arminda
Sag mir, was hast du,
dass ich dich so klagen höre?

Sandrina
Je songe à mes malheurs.

Arminda
J'ai compris, j'ai compris, tu soupires
Peut-être pour le Podestat ?

Sandrina
Vous me voyez surprise.
Je suis pauvre, il est vrai, mais honnête,
Et je connais mon rang…

Arminda
Tais-toi, impertinente ! Sais-tu bien qui je suis ?
Modère tes paroles et songe
Que tu parles avec Arminda.

Sandrina
Pardonnez-moi…
Je l'ignorais…

Arminda
J'ai pitié de toi ; sache donc
Que je suis celle qui, en ce jour,
Accordera sa main au Comte Belfiore.

Sandrina
(Hélas ! Qu'entends-je ?)
(surprise et agitée)
(Le comte, son époux ?
Est-ce bien vrai ? Ô dieux !)

Arminda
Il vient tout juste d'arriver ; si tu voyais
Comme il est charmant et aimable.

Sandrina *(égarée et tremblante)*
(Ah ! je ne me soutiens plus,
Je me sens mourir !)

Arminda
Tu pâlis ?
Qu'est-ce donc qui te trouble ?

Sandrina
Une vive
Et soudaine douleur… oh, Dieu ! m'assaille…
Je sens mon âme se déchirer…
Mon cœur défaille… dans mon sein.
Je brûle… gèle… et n'en puis plus… J'expire.
(Elle s'évanouit.)

Arminda
La malheureuse !… Holà ! Qui va la secourir ?
Oh, Dieu ! N'est-il personne pour m'entendre ?

Scène 11
Les mêmes, le Comte

Le Comte
Me voici.

Sandrina
Penso a' miei guai.

Arminda
Ho capito, ho capito tu sospiri,
forse pel Podestà.

Sandrina
Mi meraviglio,
io son povera, è ver, ma sono onesta,
conosco il grado mio…

Arminda
Taci fraschetta, olà, sai chi son io?
Misura i detti e pensa
che parli con Arminda.

Sandrina
Perdonate…
io non sapea…

Arminda
Ti compatisco; or sappi
ch'io quella son, ch'oggi darò la mano
al Contino Belfiore…

Sandrina
(Ohimè che sento!)
(sorpresa ed agitata)
(Il Contino è lo sposo?
E sarà vero? Oh numi!)

Arminda
Ei giunse poco fa, se lo vedessi
quanto è vago e gentil.

Sandrina *(smarrita e tremante)*
(Ah ch'io non reggo,
io mi sento morir.)

Arminda
Tu impallidisci?
Che mai ti turba?

Sandrina
Un fiero
improvviso dolore… oh dèi m'assale…
sento strapparmi l'anima…
mi manca il cor… nel seno.
Sudo… gelo… non reggo… io vengo meno.
(sviene)

Arminda
Misera!… Olà, chi la soccorre? Oh dio!
Non v'è alcun che mi senta?

Scena undicesima
Il Contino e detti.

Contino
Vi son io.

Sandrina
I am thinking of my misfortunes.

Arminda
I understand, I understand, you are sighing;
Perhaps for the Podestà?

Sandrina
I am amazed at the suggestion.
I am poor, it's true, but honest,
And I know my place . . .

Arminda
Be quiet, frivolous girl! Do you know who I am?
Measure your words and bear in mind
That you are speaking to Arminda.

Sandrina
Pardon me,
I didn't know.

Arminda
I excuse you; for know
That I am she who today will grant her hand
To Count Belfiore.

Sandrina
(Alas! What do I hear?)
(surprised and agitated)
(The Count to be her husband?
Can it be true? Ye Gods!)

Arminda
He has just arrived; if you could see
How handsome and courteous he is!

Sandrina *(bewildered, trembling)*
(Ah! I cannot bear it,
I think I'm dying!)

Arminda
You grow pale?
What can be troubling you?

Sandrina
A keen
And sudden pain, oh God, has taken hold of me.
I feel my spirit torn from me . . .
My heart suffocates . . . in my bosom.
I sweat . . . I freeze . . . I cannot stand . . . I swoon.
(She faints.)

Arminda
Unfortunate girl! Ho, who will help her? Oh God!
Does no one hear me?

Scene 11
The same, the Count.

Count
I am here.

Sandrina
Ich denke an mein Missgeschick.

Arminda
Ich verstehe, ich verstehe, du schmachtest
gewiss nach dem Podestà.

Sandrina
Ihr setzt mich in Erstaunen.
Ich bin zwar arm, doch bin ich ehrbar,
und ich kenne meinen Stand…

Arminda
Schweig, vorlautes Frauenzimmer! Weißt du nicht,
wer ich bin? Wäge deine Worte und bedenke,
dass du mit Arminda sprichst.

Sandrina
Verzeiht…
Ich wusste nicht…

Arminda
Du tust mir leid; nun wisse,
dass ich diejenige bin, die sich heute
dem Grafen Belfiore vermählen wird.

Sandrina
(Weh mir, was muss ich hören!)
(*Überrascht und erregt*)
(Der Graf, ihr Bräutigam?
Ist das wahr? O Götter!)

Arminda
Er ist gerade angekommen, du solltest ihn sehen,
wie wohlgestalt und liebenswürdig er ist.

Sandrina (*verwirrt und zitternd*)
(Ach, ich kann mich kaum mehr aufrecht halten,
mir schwinden die Sinne!)

Arminda
Du wirst ja ganz blass!
Was hat dich nur so erschreckt?

Sandrina
Ein heftiger
plötzlicher Schmerz… o Götter, überkommt mich…
es zerreißt mir das Herz…
das Herz will mir… im Busen zerspringen.
Mir ist heiß… mir ist kalt… ich kann nicht mehr… ich vergehe.
(*sie wird ohnmächtig*)

Arminda
Die Ärmste!… Herbei, wer kommt ihr zu Hilfe?
O Gott! Hört mich denn keiner?

11. Auftritt
Der Graf und die Vorigen

Graf
Da bin ich.

Arminda
Vite, cher Comte,
Assistez un moment
Cette pauvre enfant expirante,
Tandis que je m'en vais chercher
Un remède efficace
Pour la ramener à la vie.
(Elle sort précipitamment.)

Le Comte
Voici, mon adorée, je vole à son secours.
(Il s'approche de Sandrina et reste frappé d'effroi et de stupeur.)

N°12. Final I (septuor)

Le Comte
Dieux ! Quel est ce prodige ?
Violante ? En vie ? Hélas !
De tout mon corps je tremble,
Je ne sais où je suis.

Sandrina *(dans son évanouissement, elle fait quelques mouvements puis retombe sans connaissance.)*
Ah ! viens donc, cœur ingrat,
Regarde : c'est bien moi.

Le Comte *(toujours en proie à l'étonnement et à la stupeur)*
C'est la voix de Violante,
Ses yeux, son beau visage.
Mais ce déguisement ?
Mes sens m'auront trompé,
Je vais l'observer mieux.

Sandrina *(revenant à elle)*
Hélas ! de ma douleur
Prenez pitié, ô dieux !

Le Comte *(l'observant de nouveau avec attention)*
C'est elle, assurément ;
Les forces m'abandonnent.

Sandrina *(s'apercevant de la présence du Comte, stupéfaite)*
Le Comte ? Oh, Dieu ! Que vois-je ?

Scène 12
Les mêmes, Arminda, Ramiro

Arminda
Voici les sels, prenez…

Ramiro
Cher Comte, permettez…

Ensemble
Arminda
Ramiro ? Ah ! Que faire ?

Ramiro
Arminda ? Ah ! Que faire ?

Le Comte *(à Sandrina, en cachette)*
Dis, qui es-tu ?

Arminda
Presto, caro Contino,
assistete un momento
quest'infelice giovane svenuta,
che intanto io vado a prendere
antidoto valevole
a richiamarla in vita.
(parte in fretta)

Contino
Ecco, idol mio, me n' volo a darle aita.
(s'accosta a Sandrina svenuta e resta spaventato e sorpreso)

23 | No.12 Finale I (Settetto)

Contino
Numi! Che incanto è questo.
Violante! È viva? Ohimè!
Tremo da capo a piè;
dove mi sia non so.

Sandrina *(nello svenimento si muove e poi torna ad abbandonarsi)*
Deh vieni ingrato core,
guardami son pur quella.

Contino *(sempre con ammirazione e stupore)*
La voce è di Violante,
il ciglio, il bel sembiante.
Ma come in queste spoglie?
Sarà la fantasia,
meglio l'osserverò.

Sandrina *(rinviene)*
Ah della pena mia
pietà sentite, oh dèi!

Contino *(torna attentamente ad osservarla)*
È lei senz'altro, è lei,
coraggio più non ho.

Sandrina *(s'accorge del Conte e resta attonita)*
Il Conte? Oh dio! Che miro!

Scena dodicesima
Arminda, Ramiro e detti.

Arminda
Ecco il liquor, prendete…

Ramiro
Contino, permettete…

Insieme
Arminda
Ramiro? Che farò?

Ramiro
Arminda? Che farò?

Contino *(a Sandrina di nascosto)*
Dimmi chi sei?

Arminda
Quickly, dear Count,
Assist for a moment
This poor fainting girl,
While I go to find
Some efficacious antidote
To bring her back to life.
(Exit in haste.)

Count
See, my beloved, I fly to her aid.
(He approaches Sandrina and is overcome by fear and astonishment.)

No.12. Finale I (septet)

Count
Ye Gods! What magic is this?
Violante? Is she alive? Alas!
I tremble from head to foot;
I don't know where I am.

Sandrina *(in her unconscious state, moves slightly, then passes out again)*
Ah, come, ungrateful heart,
Look at me: I am indeed she.

Count *(still amazed and stunned)*
That is the voice of Violante,
Her eyes, her lovely face.
But how did she come to be in these clothes?
I must be imagining it,
I'll take a closer look.

Sandrina *(regaining her senses)*
Ah, take pity
On my affliction, O Gods!

Count *(again observing her attentively)*
It is she, undoubtedly;
My courage fails me.

Sandrina *(notices the Count and is motionless with astonishment)*
The Count? Oh God! What do I see?

Scene 12
The same, Arminda, Ramiro.

Arminda
Here is the brandy, take some . . .

Ramiro
Count, allow me . . .

(Together)
Arminda
Ramiro? What shall I do?

Ramiro
Arminda? What shall I do?

Count *(softly, to Sandrina)*
Tell me, who are you?

Arminda
Geschwind, lieber Graf,
steht einen Augenblick diesem
armen Mädchen bei, das ohnmächtig ist.
Ich will unterdessen
ein wirksames Heilmittel holen,
ihre Lebensgeister wieder zu wecken.
(*eilig ab*)

Graf
Ja, meine Geliebte, ich beeile mich, ihr beizustehen.
(*nähert sich der ohnmächtigen Sandrina*
und bleibt erschrocken und überrascht stehen.)

Nr.12 Finale I (Sextett)

Graf
Götter! Das ist Zauberei!
Violante! Sie lebt? Weh mir!
Ich zittere am ganzen Leib;
ich weiß nicht mehr, wo ich bin.

Sandrina (*erwacht kurz aus der Ohnmacht und sinkt dann wieder hin*)
Ach, komm schon, widerspenstiges Herz,
siehst du nicht: ich bin es doch.

Graf (*immer noch verwundert und bestürzt*)
Das ist die Stimme Violantes,
ihre Augen, ihr schönes Gesicht.
Doch warum diese Verkleidung?
Es wird alles nur Einbildung sein,
ich werde sie genauer betrachten.

Sandrina (*kommt zu sich*)
Weh mir, habt Erbarmen
mit meiner Qual, o Götter!

Graf (*sieht sie aufmerksam und forschend an*)
Sie ist es ganz ohne Zweifel, sie ist es,
mir sinkt der Mut.

Sandrina (*bemerkt den Grafen und erschrickt*)
Der Graf? O Gott! Was muss ich sehen?

12. Auftritt
Arminda, Ramiro und die Vorigen

Arminda
Hier ist das Riechsalz, nehmt…

Ramiro
Graf, Ihr gestattet…

Zugleich
Arminda
Ramiro? Ach, was nun?

Ramiro
Arminda? Ach, was nun?

Graf (*heimlich zu Sandrina*)
Sag mir, wer bist du?

Sandrina
(Que dire ?)

Ramiro *(à Arminda)*
Barbare !

Arminda
(Que lui dire ?)

Ensemble
Sandrina et Arminda
Ah ! quel coup imprévu !
Quelle foudre funeste,
Hélas ! glace mon sang ?

Ramiro et le Comte
Ah ! quel coup imprévu !
Quelle foudre funeste,
Hélas ! glace mon sang ?

Le Comte
(Je doute et demeure stupide,
Suis-je éveillé ou dors-je encore ?
Je sens que je perds la raison.)

Sandrina
(Je suis troublée, mon cœur s'égare,
Et la peine est si cruelle
Qu'elle m'arrache des pleurs.)

Ramiro
(Quelle stupeur, je perds le sens,
Je reste immobile et confus,
Et je ne sais plus que penser.)

Arminda
(Que m'arrive-t-il, que s'est-il passé ?
Je ne me comprends plus moi-même,
Je crois, oh Dieu ! que je délire !)

Sandrina, Arminda, Ramiro et le Comte
(restant tous immobiles)
(Je sens mon cœur qui dans mon sein suffoque,
Et je n'ai plus de souffle pour parler.)

Scène 13
Les mêmes, le Podestat

Le Podestat
Quel silence ! Quelles mines fantasques !
Quel est donc ce spectacle-là ?
Allons, Sandrina, répondez !
Messieurs, allons, pourquoi vous taire ?
Ah ! Parlez ! Que se passe-t-il ?

Sandrina
(Que répondre ?)

Le Comte
(Là, je m'embrouille.)

Ramiro
(Je suis perplexe.)

Arminda
(Je n'ose pas.)

Sandrina
(Che dico?)

Ramiro *(ad Arminda)*
Barbara!

Arminda
(Che dirò?)

Insieme
Sandrina e Arminda
Ah che gran colpo è questo,
qual fulmine funesto
misera mi gelò?

Ramiro e Contino
Ah che gran colpo è questo,
qual fulmine funesto
misero mi gelò?

Contino
(Son dubbioso e sbalordito,
io non so se veglio o dormo,
d'esser stupido mi par.)

Sandrina
(Son confusa, ho il cor smarrito
è sì barbaro il dolore
che mi forza a lacrimar.)

Ramiro
(Che stupor, sono insensato,
resto immobile, mi perdo;
io non so che mai pensar.)

Arminda
(Che m'avvenne, cos'è stato,
non comprendo più me stessa,
parmi, oh dio! di vaneggiar.)

Sandrina, Arminda, Ramiro e Contino
(restano tutti immobili)
(Sento l'alma in seno oppressa,
non ho fiato da parlar.)

24 Scena tredicesima
Il Podestà e detti.

Podestà
Che silenzio! Fan lunari,
questa scena che vuol dire?
Via Sandrina, rispondete.
Miei signori perché tacete?
Su parlate, cosa c'è?

Sandrina
(Che rispondo?)

Contino
(Io qui m'imbroglio.)

Ramiro
(Son perplesso.)

Arminda
(Non ardisco.)

Sandrina
(What should I say?)

Ramiro *(to Arminda)*
Cruel woman!

Arminda
(What shall I say to him?)

(Together)
Sandrina, Arminda
Ah! What an unexpected blow is this?
Woe is me, what fatal thunderbolt
Has fixed me to the spot?

Ramiro, Count
Ah! What unexpected blow is this?
Woe is me, what fatal thunderbolt
Has fixed me to the spot?

Count
(I am filled with doubt and astonishment;
I do not know if I am awake or asleep;
I feel dazed.)

Sandrina
(I am confused, my heart is bewildered,
And my pain is so cruel
That it wrings tears from me.)

Ramiro
(What astonishment! I have lost my reason,
I remain motionless and confused,
And do not know what to think.)

Arminda
(What is happening to me, how it came about,
I cannot even understand myself.
Oh God, I think I'm delirious!)

Sandrina, Arminda, Ramiro, Count
(all remaining motionless)
(I feel my heart oppressed in my breast,
And I have no breath to speak.)

Scene 13
The same, the Podestà.

Podestà
What silence! What strange faces they make!
What can this scene signify?
Come, Sandrina, answer me!
Ladies and gentlemen, why are you silent?
Pray speak! What is going on?

Sandrina
(What can I answer?)

Count
(My mind is in a whirl.)

Ramiro
(I am perplexed.)

Arminda
(I don't dare say anything.)

Sandrina
(Was soll ich sagen?)

Ramiro (*zu Arminda*)
Grausame!

Arminda
(Was soll ich sagen?)

Zugleich
Sandrina und Arminda
Ach, welches Verhängnis,
was für ein Unglück, weh mir,
das mein Blut gefrieren lässt.

Ramiro und Graf
Ach, welches Verhängnis,
was für ein Unglück, weh mir,
das mein Blut gefrieren lässt.

Graf
(Ich bin im Zweifel, bin bestürzt,
ich weiß nicht, wache oder schlafe ich?
Ich bin wie vor den Kopf geschlagen.)

Sandrina
(Ich bin verwirrt, mein Herz ist verzagt,
und so grausam ist der Schmerz,
dass ich weinen muss.)

Ramiro
(Welch ein Schrecken, ich bin wie betäubt,
ich bin erstarrt und bestürzt,
ich weiß nicht, was ich denken soll.)

Arminda
(Wie geschieht mir, was geht hier vor?
Ich kenne mich selbst nicht mehr,
mir ist, o Gott, als rede ich im Wahn!)

Sandrina, Arminda, Ramiro und der Graf
(*alle regungslos*)
(Ich fühle Beklommenheit in meiner Brust,
mir fehlt die Kraft zu sprechen.)

13. Auftritt
Der Podestà und die Vorigen

Podestà
Dieses Schweigen! Sie blicken so wunderlich drein,
was hat das alles zu bedeuten?
Wohlan, Sandrina, antwortet mir.
Was schweigt Ihr, meine Herren?
So redet doch! Was ist geschehen?

Sandrina
(Was soll ich ihm sagen?)

Graf
(Ich bin ganz durcheinander.)

Ramiro
(Ich bin ratlos.)

Arminda
(Ich wage nicht zu sprechen.)

Le Podestat
Je n'y comprends rien, rien du tout,
Mais la chose n'est pas claire,
Il y a du louche, ma foi !

Ensemble
Ramiro *(à Arminda)*
Est-ce bien toi ?

Le Comte *(à Sandrina)*
Est-ce bien toi ?

Ensemble
Sandrina *(au Comte)*
Est-ce bien toi ?

Arminda *(à Ramiro)*
Est-ce bien toi ?

Sandrina, Arminda, Ramiro, le Comte et le Podestat
Ah ! ma cervelle tourbillonne
Et semble prête à éclater !
(Sandrina et le Comte sortent d'un côté, Arminda et Ramiro de l'autre ; le Podestat reste seul et fait des gestes de stupéfaction.)

Scène 14
Le Podestat, puis Serpetta et Nardo

Le Podestat
Qu'est-ce que ces manières-là ?
Voyez un peu l'extravagance !
Sans nul respect,
Sans nul égard,
Me planter là
Comme un jobard !
Qu'ils aillent tous,
Oui, tous au diable,
Et fi du titre Et fi du rang,
Fi du sang
Et de la noblesse !
(Il est sur le point de sortir mais Serpetta l'arrête.)

Serpetta
Oh, compliments,
Mon cher Monsieur,
La jardinière
Avec le Comte
Parlent d'amour
Dans le jardin,
En toute paix
Et liberté !

Le Podestat
Et où sont-ils ?
La jalousie…
(Même jeu ; Nardo l'arrête.)

Nardo
N'en croyez rien,
C'est un mensonge,
Un vrai tissu
De calomnies.

Podestà
Non intendo, non capisco.
Ma la cosa non va schietta
non è liscia per mia fé!

Insieme
Ramiro *(ad Arminda)*
Tu sei quella?

Contino *(a Sandrina)*
Tu sei quella?

Insieme
Sandrina *(al Conte)*
Tu sei quello?

Arminda *(a Ramiro)*
Tu sei quello?

Sandrina, Arminda, Ramiro, Contino e Podestà
Ah che gira il mio cervello,
va balzando qua e là.
(partono Sandrina e il Conte da una parte, Arminda e Ramiro dall'altra, resta solo il Podestà che fa atti di meraviglia)

Scena quattordicesima
Il Podestà, poi Serpetta e Nardo.

Podestà
Che tratto è questo,
che stravaganza,
senza rispetto,
senza creanza
lasciarmi solo
com'un ridicolo!
Li mando tutti,
li mando al diavolo,
metto da parte
il grado, il titolo,
il nepotismo
la nobiltà.
(va per partire ed è fermato da Serpetta)

Serpetta
Oh mi rallegro
caro signore,
la giardiniera
con il Contino
fanno l'amore
qui nel giardino
con tutta pace
con libertà.
Podestà
E dove sono…
la gelosia…
(va per partire ed è fermato da Nardo)

Nardo
Non gli credete,
quest'è bugia,
quest'è un compendio
di falsità.

Podestà
I can't understand it, can't grasp it,
But there's more than meets the eye here,
Something fishy is going on, by my faith!

(Together)
Ramiro *(to Arminda)*
Is it really you?

Count *(to Sandrina)*
Is it really you?

(Together)
Sandrina *(to the Count)*
Is it really you?

Arminda *(to Ramiro)*
Is it really you?

Sandrina, Arminda, Ramiro, Count, Podestà
Ah, my mind is spinning
And jumping all over the place!
(Exeunt Sandrina and the Count on one side, Arminda and Ramiro on the other; the Podestà remains alone, making gestures of amazement.)

Scene 14
The Podestà, then Serpetta and Nardo.

Podestà
What sort of behaviour is that?
What eccentricity
Without the slightest respect,
Without the slightest manners,
To leave me here alone
Like a fool!
They can all go,
All of them, to the devil,
And I don't care a fig
For rank and title,
For ties of kinship
And noble blood!
(He is on the point of leaving when Serpetta stops him.)

Serpetta
Oh, I'm delighted,
My dear Sir,
The gardener's girl
And the Count
Are courting
Here in the garden,
In perfect peace
And liberty!
Podestà
And where are they?
Jealousy . . .
(He tries to leave again, but Nardo stops him.)

Nardo
Don't believe her,
It's a lie,
It's a tissue
Of falsehoods.

Podestà
Ich begreife nicht, mir ist das alles unverständlich.
Da stimmt etwas nicht,
da ist etwas faul, meiner Seel!

Zugleich
Ramiro (*zu Arminda*)
Bist du es wirklich?

Graf (*zu Sandrina*)
Bist du es wirklich?

Zugleich
Sandrina (*zum Grafen*)
Bist du es wirklich?

Arminda (*zu Ramiro*)
Bist du es wirklich?

Sandrina, Arminda, Ramiro, der Graf und der Podestà
Ach, mir schwirrt der Kopf,
ich kann keinen klaren Gedanken fassen!
(*Sandrina und der Graf, Arminda und Ramiro gehen nach verschiedenen Seiten ab,*
der Podestà bleibt mit allen Anzeichen der Verwunderung zurück)

14. Auftritt
Der Podestà, dann Serpetta und Nardo

Podestà
Was ist denn das für ein Betragen,
was für eine Narretei,
ohne jeden Respekt,
ohne jeden Anstand,
mich so hier stehenzulassen
wie einen Trottel!
Verwünscht sollen sie sein,
der Teufel soll sie holen,
ich pfeife auf alles,
ihren Stand, ihren Titel,
die Blutsbande,
ihren Adel!
(*schickt sich an zu gehen und wird von Serpetta aufgehalten*)

Serpetta
Oh, ich gratuliere,
lieber Herr,
die Gärtnerin
und der Graf
sprechen von Liebe
im Garten,
in aller Eintracht
und Freiheit.
Podestà
Und wo sind sie…
Die Eifersucht…
(*will abgehen und wird von Nardo aufgehalten*)

Nardo
Glaubt ihr nicht,
das ist eine Lüge,
das ist eine freche,
infame Verleumdung.

Serpetta
Mais de mes yeux,
De mes oreilles,
Sans me montrer,
Je les ai vus et entendus !

Nardo
Ce sont mensonges
Trop évidents.

Le Podestat
Je veux en avoir le cœur net.

Serpetta et Nardo
Venez par là.
(Chacun le tire de son côté.)

Serpetta
Cet homme ment.

Nardo
Elle vous trompe.

Le Podestat
Sois satisfait,
Barbare sort,
Voici raillé,
Voici trahi,
Un homme illustre,
Un Podestat !

Serpetta, le Podestat et Nardo
Nous verrons bien,
Nous saurons bien,
Et le menteur
Nous le paiera !
(Ils sortent.)

Scène 15
Sandrina et le Comte, puis le Podestat, Serpetta et Nardo observant d'un côté ; Arminda et Ramiro de l'autre.

Sandrina *(au Comte)*
Mais vous, que prétendez-vous
D'une infortunée, oh Dieu !
Je ne suis pas Arminda,
Votre tendre amour.

Le Comte *(à Sandrina)*
Ah ! de grâce, parlez,
Allons, dites, mignonne,
Vous êtes ma Violante,
La reine de mon cœur.

Serpetta *(au Podestat, désignant Sandrina et le Comte)*
Voyez que de grimaces
Lui fait cette pimbêche !

Le Podestat
Je le vois, la traîtresse,
Et la veux châtier !

Serpetta
Se con quest'occhi
con quest'orecchie
non osservata
l'ho visti e intesi.

Nardo
Sono menzogne
troppo palesi.

Podestà
Voglio chiarirmene.

Serpetta e Nardo
Venite qua.
(ognuno lo tira a sé)

Serpetta
Costui mentisce.

Nardo
Costei v'inganna.

Podestà
Sàziati pur
sorte tiranna
ecco burlato,
ecco tradito
un uomo celebre,
un Podestà.

Serpetta, Podestà e Nardo
Or or vedremo,
lo scopriremo
e chi mentisce
la pagherà.
(partono)

25 | Scena quindicesima
Sandrina ed il Contino, poi il Podestà, Serpetta e Nardo in osservazione da una parte; Arminda e Ramiro dall'altra.

Sandrina *(al Conte)*
Ma voi che pretendete
da un'infelice, oh dio!
Arminda non son io,
il vostro dolce amor.

Contino *(a Sandrina)*
Ah per pietà parlate,
via ditemi carina
voi siete Violantina,
regina del mio cor.

Serpetta *(al Podestà)*
(accennando Sandrina ed il Conte)
Vedete quante smorfie
gli fa quella fraschetta.

Podestà
Lo vedo, ah maledetta
la voglio subissar.

Serpetta
But with my own eyes,
My own ears,
While unobserved
I saw and heard them.

Nardo
These are lies,
Patently obvious lies.

Podestà
I want to elucidate this business.

Serpetta, Nardo
Come this way.
(Each of them pulls him in a different direction.)

Serpetta
This man is lying.

Nardo
She's deceiving you.

Podestà
Be satisfied now,
Tyrannous fate:
Behold here,
Mocked and betrayed,
An eminent man,
A Podestà!

Serpetta, Podestà, Nardo
Now we'll see,
Now we'll find out the truth,
And whoever is lying
Will pay for it!
(Exeunt.)

Scene 15
Sandrina and the Count, then the Podestà, with Serpetta and Nardo observing them, on one side; Arminda and Ramiro on the other.

Sandrina *(to the Count)*
But what do you want
From a poor unfortunate girl, oh God?
I am not Arminda,
Your sweet love.

Count *(to Sandrina)*
Ah, for pity's sake, speak,
Please tell me, my dearest,
That you are my Violante,
The queen of my heart.

Serpetta *(to the Podestà, indicating Sandrina and the Count)*
Look how she's simpering at him,
That flirt!

Podestà
I see her, the traitress,
And I want to punish her!

Serpetta
Aber ich habe es doch
mit eigenen Augen und Ohren
gehört und gesehen,
ohne dass man mich bemerkte.

Nardo
Das sind nur allzu
offenkundig Lügen.

Podestà
Ich will mir darüber Gewissheit verschaffen.

Serpetta und Nardo
Kommt mit mir.
(*jeder versucht, ihn mit sich fortzuziehen*)

Serpetta
Der belügt Euch.

Nardo
Die betrügt Euch.

Podestà
Sei nur zufrieden,
grausames Schicksal,
da ist er nun der Betrogene,
da ist er nun der Verratene,
ein ruhmreicher Mann,
ein Podestà.

Serpetta, Podestà und Nardo
Wir werden gleich sehen,
die Wahrheit entdecken,
und wer lügt,
muss dafür büßen.
(*gehen ab*)

15. Auftritt
Sandrina und der Graf, dann der Podestà, Serpetta und Nardo, die sie von der einen Seite beobachten, Arminda und Ramiro von der anderen Seite.

Sandrina (*zum Grafen*)
Aber was verlangt Ihr von mir,
einer Unglücklichen, o Gott!
Ich bin nicht Arminda,
Eure reizende Geliebte.

Graf (*zu Sandrina*)
Ach, ich bitte Euch, sprecht,
sagt mir doch, Teuerste,
Ihr seid Violante,
meines Herzens Königin.

Serpetta (*zum Podestà, auf Sandrina und den Grafen weisend*)
Seht nur, wie sie ihm schöntut,
das Flittchen!

Podestà
Ich sehe es, ach, diese Verräterin,
ich will sie dafür bestrafen.

Nardo
(Le Comte ! Ah ! Quelle guigne !
Quel remède trouver ?)

Sandrina
Votre méprise est grande.

Le Comte
(Ah ! comble de stupeur !)

Arminda
Être le jouet d'un perfide,
Voilà donc ma destinée !

Ramiro *(à Arminda)*
C'est peu pour une âme ingrate,
À mentir habituée.

Sandrina *(d'un ton résolu, au Comte)*
Barbare, homme sans foi,
C'est donc là tout le prix
De mon amour fidèle ?
Infâme, où est ma faute ?
Dis-moi, que t'ai-je fait,
Perfide scélérat ?

Le Comte
Oui, moi seul suis l'ingrat ;
(Il s'agenouille.)
Mon adorée, pardonne,
Chère, belle Violante…

Sandrina
Ce nom n'est pas le mien ;
L'infortunée Violante
S'appelait naguère ainsi,
Mais, oh Dieu ! elle est morte.
(Le Comte est surpris par tous dans cette attitude.)

Nardo
Répondez !

Arminda
Poursuivez !

Ramiro
Monsieur le Comte !

Serpetta
Ne tremblez pas !

Nardo
(Comment cela finira-t-il ?)

Sandrina
(Je dois souffrir et me taire.)

Le Comte
(Ma promise déjà menace.)

Serpetta, Arminda, Ramiro, le Podestat et Nardo
Que dire ? Que faire ?

Arminda *(au Comte, ironiquement)*
Voyez-moi le joli-cœur !

Nardo
(Il Conte? Oh che disdetta!
Potessi rimediar!)

Sandrina
Voi siete in grande errore.

Contino
(Ah questo è un gran stupore.)

Arminda
Da un perfido burlata
dovrò così restar.

Ramiro *(ad Arminda)*
È poco a un'alma ingrata
avvezza ad ingannar.

Sandrina *(risoluta al Conte)*
Barbaro senza fede
è questa la mercede
del mio costante amor?
Misero, in che mancai?
Dimmi che feci mai,
perfido traditor!

Contino
Sì, che l'ingrato io sono;
(s'inginocchia)
idolo mio, perdono,
cara Violante bella…

Sandrina
Eh non son'io già quella;
Violante la meschina
diceva pur così,
ma oh dio! ch'ella morì.
(stando il Conte in quell'atto vien sorpreso da tutti)

Nardo
Rispondete!

Arminda
Seguitate!

Ramiro
Signor Conte!

Serpetta
Non tremate!

Nardo
(Non so come finirà.)

Sandrina
(Pur convien ch'io soffra e taccia.)

Contino
(Già la sposa mi minaccia.)

Serpetta, Arminda, Ramiro, Podestà e Nardo
Che si dice, che si fa?

Arminda *(al Contino con ironia)*
Amoroso mio Contino.

Nardo
(The Count! Oh, what misfortune!
If only I could help him!)

Sandrina
You are utterly mistaken.

Count
(Ah, I am dumbfounded!)

Arminda
To be mocked by a perfidious fiancé,
Such must be my fate!

Ramiro *(to Arminda)*
It is but little for an ingrate heart
Inured to deception.

Sandrina *(firmly, to the Count)*
Cruel, faithless man,
Is this the reward
For my constant love?
You wretch, how have I failed you?
Tell me, what have I ever done to you,
Wicked traitor?

Count
Yes, I am the ingrate;
(kneeling)
My idol, pardon me,
Dear, beautiful Violante . . .

Sandrina
But I am not that lady;
Poor luckless Violante
Once spoke exactly like that,
But, oh God, she is dead!
(The others discover the Count kneeling.)

Nardo
Answer!

Arminda
Continue!

Ramiro
Count!

Serpetta
Do not tremble!

Nardo
(I don't know how this is going to end.)

Sandrina
(I must suffer and be silent.)

Count
(My fiancée is already threatening me.)

Serpetta, Arminda, Ramiro, Podestà, Nardo
What are they saying? What are they doing?

Arminda *(to the Count, ironically)*
My amorous little Count!

Nardo
(Der Graf! Oh, was für eine unglückliche Fügung!
Wie soll man da Abhilfe schaffen?)

Sandrina
Ihr befindet Euch in einem großen Irrtum.

Graf
(Ach, das ist doch sehr befremdlich!)

Arminda
Muss ich mich von einem Treulosen
so täuschen und zum Narren halten lassen?

Ramiro (*zu Arminda*)
Es ist ein Leichtes für eine treulose Seele,
sich die Täuschung zur Gewohnheit zu machen.

Sandrina (*entschlossen zum Grafen*)
Grausamer, Treuloser,
ist das der Lohn
meiner unverbrüchlichen Liebe?
Schändlicher, worin habe ich gefehlt?
Sag mir, was habe ich Dir getan,
ruchloser Verräter?

Graf
Schändlich, ja das bin ich;
(*kniet nieder*)
mein Ein und Alles, vergib mir,
geliebte Violante, du Schöne…

Sandrina
Ei, das ist nicht mein Name,
die unglückliche Violante
sprach vielleicht einmal so.
aber, o Gott, sie ist tot!
(*gemeinsam fallen alle über den immer noch knienden Grafen her*)

Nardo
Antwortet!

Arminda
Sprecht weiter!

Ramiro
Herr Graf!

Serpetta
Nur Mut!

Nardo
(Wie soll das alles noch enden?)

Sandrina
(Noch muss ich abwarten und schweigen.)

Graf
(Schon naht sich mir drohend die Braut.)

Serpetta, Arminda, Ramiro, Podestà und Nardo
Was soll man da sagen? Was tun?

Arminda (*ironisch zum Grafen*)
Seht ihn euch an: mein liebender Graf!

Le Podestat *(à Sandrina, ironiquement)*
Innocente jardinière !

Ramiro *(à Arminda, ironiquement)*
Quel plaisir ! Quel réconfort !

Serpetta *(à Sandrina, comme précédemment)*
Le beau minois ingénu !

Serpetta, Arminda, Ramiro, le Podestat et Nardo
Courez aux plaisirs, chers amants,
La douce paix soit sur vous,
Qu'Amour avec son flambeau
Descende embraser vos cœurs !

Sandrina et le Comte
Pour moi seul(e), hélas ! ne restent
Que tourments et que douleur !

Arminda *(au Comte, avec colère)*
Perfide, infâme !
De ta poitrine
Je voudrais arracher le cœur !

Ramiro *(à Arminda)*
Tant de courroux,
Tant de fureur,
Non, non, je n'y puis rien comprendre.

Le Podestat *(à Sandrina, rageusement)*
Je te chasserai de ces lieux,
Donzelle ingrate !

Serpetta *(à Sandrina)*
Je voudrais te tailler en pièces,
Vile carogne !

Nardo
(Je reste pétrifié
Et je ne sais que dire.)

Sandrina
Quelle peine cruelle,
Quel tourment inhumain !
Je me sens accablée
D'une douleur barbare,
Je ne puis plus répondre,
Je ne puis plus parler.
Le Comte
Quel jour rempli d'alarmes,
Péril inattendu !
De l'une ou bien de l'autre
Je ne sais qui choisir,
Je ne sais que résoudre,
Je ne sais plus que faire.

Tous
Ah ! quel désordre extrême !
Je n'y puis remédier ;
La rage, la colère
Que je sens en mon cœur,
Je ne puis l'étouffer,
Je ne la contiens plus.

Podestà *(a Sandrina con ironia)*
Giardiniera semplicetta!

Ramiro *(ad Arminda con ironia)*
Mi consola, mi diletta.

Serpetta *(a Sandrina come prima)*
Che bel volto modestino!

Serpetta, Arminda, Ramiro, Podestà e Nardo
Su godete, cari amanti.
Regni in voi la bella pace.
Scenda Amor colla sua face
ed accenda il vostro cor.

Sandrina E Contino
Ah che solo io son capace
di tormento e di dolor.

26 | **Arminda** *(al Conte con sdegno)*
Perfido! Indegno,
vorrei strapparti
dal petto il core.

Ramiro *(ad Arminda)*
Ma tanto sdegno
tanto furore
non so capir.

Podestà *(a Sandrina con rabbia)*
Voglio esiliarti,
donnetta ingrata.

Serpetta *(a Sandrina)*
Vorrei sbranarti,
brutta sguaiata.

Nardo
(Io resto estatico,
non so che dir.)

Sandrina
Che pena barbara,
che crudo affanno!
Mi sento oppressa
da un duol tiranno,
non so rispondere,
non so parlar.
Contino
Che giorno critico
inaspettato!
Tra questa e quella
sono imbrogliato,
non so risolvere,
non so che far.

Tutti
Che smania orribile!
Non ho ricetto;
l'ira, la collera
ch'io sento in petto,
non so reprimere,
non so frenar.

Podestà *(to Sandrina, ironically)*
My innocent little gardener!

Ramiro *(to Arminda, ironically)*
What a consolation, what a delight!

Serpetta *(to Sandrina, as before)*
What a pretty, modest little face!

Serpetta, Arminda, Ramiro, Podestà, Nardo
Take your pleasure, dear lovers,
May sweet peace reign within you;
May Love descend with his torch
To light up your hearts!

Sandrina, Count
Ah, I alone can feel
Only torment and sorrow!

Arminda *(to the Count, disdainfully)*
Perfidious, unworthy man!
I would like to tear your heart
From out of your breast!

Ramiro *(to Arminda)*
But such contempt,
Such fury,
I find hard to understand.

Podestà *(to Sandrina, furiously)*
I will chase you away from here,
You ungrateful little woman!

Serpetta *(to Sandrina)*
I'd like to tear you to pieces,
You ugly trollop!

Nardo
(I'm completely enthralled,
I don't know what to say.)

Sandrina
What cruel affliction,
What pitiless torment!
I am overwhelmed
By bitter sorrow,
I cannot reply,
I cannot speak.
Count
What a day of alarms,
Of unexpected events!
I am torn between
One woman and the other,
I don't know what to decide,
I don't know what to do.

All
What dreadful agitation!
There is nowhere to shelter.
The rage, the anger
I feel in my breast
Cannot be repressed,
Cannot be restrained.

Podestà (*ironisch zu Sandrina*)
Die unschuldige Gärtnerin!

Ramiro (*ironisch zu Arminda*)
Welche Freude! Welche Genugtuung!

Serpetta (*zu Sandrina wie zuvor*)
Das schöne, treuherzige Gesichtchen!

Serpetta, Arminda, Ramiro, Podestà und Nardo
Seid frohgemut, geschätzte Liebende,
süßer Friede sei mit euch,
Amor steige mit seiner Fackel herab
und lasse eure Herzen entbrennen.

Sandrina und der Graf
Mir aber bleiben, ach,
nur Schmerzen und Qualen!

Arminda (*verächtlich zum Grafen*)
Schändlicher! Ich hätte nicht übel Lust,
Treuloser, das Herz dir
aus der Brust zu reißen!

Ramiro (*zu Arminda*)
Aber, aber, solche Wut,
solche Verachtung,
das kann ich nicht begreifen.

Podestà (*wütend zu Sandrina*)
Am liebsten würde ich dich
des Landes verweisen, ruchloses Weib!

Serpetta (*zu Sandrina*)
Ich könnte dich in Stücke reißen,
widerwärtiges, freches Ding!

Nardo
(Ich bin wie versteinert,
ich weiß nicht, was ich sagen soll.)

Sandrina
Was für eine Qual,
welch bitteres Leid!
Ein peinigender Schmerz
drückt mich nieder,
ich kann nichts mehr entgegnen,
ich kann nicht mehr sprechen.
Graf
Was für ein unheilvoller Tag,
was für ein Schrecken!
Zwischen der einen und der anderen
bin ich hin und her gerissen,
ich weiß nicht, wie mich entscheiden,
ich weiß nicht, was tun.

Alle
Was für eine schreckliche Wirrsal!
Ich weiß keinen Ausweg;
Die Empörung, die Wut,
die ich in meinem Innersten fühle,
kann ich nicht unterdrücken,
kann ich nicht mehr bezähmen.

CONTENTS
INHALT

ACTE SECOND

Scène 1
Une salle du palais du Podestat.
Ramiro, Arminda

Récitatif

Ramiro
Ne me fuis pas, cruelle,
Inhumaine, arrête tes pas.

Arminda
Quelle audace est la tienne, que veux-tu ?
Que prétends-tu de moi ?

Ramiro
Barbare, infidèle,
Ce que j'attends, ce que je veux ?
Et tu as le front de me regarder ?
Si j'avais pu imaginer
Que tu étais la nièce du Podestat,
Non, je ne t'aurais pas donné la peine
De me voir et de rougir.

Arminda
Mais puisque la destinée
Ne veut point que je sois tienne…

Ramiro
Trop facile prétexte :
La vanité, l'orgueil
Et l'ambition t'ont conduite
À repousser mes feux ; mais, parjure, le ciel
Que mille fois tu as pris à témoin
De tes promesses, oui, le ciel
Saura bien me venger.
Arminda
Hé là ! C'est trop en prendre
À ton aise avec moi ! Oui, je l'avoue,
Je t'ai trahi, trompé ;
Je reconnais ma faute
Mais ne la puis haïr ;
Il est si beau, mon petit Comte…

Ramiro
Ah ! contiens
Tes propos, impudente, et ne viens pas en face
Me vanter un odieux rival ; de mon malheur
Tu ne jouiras point, car cet indigne cœur
De ma fureur sera victime.
(Il sort.)

Arminda
Et pourtant je le plains, et ne comprends que trop
De si justes reproches ; mais non, jamais à l'arc
La flèche ne retourne ; et j'ai fait la promesse
De donner au Comte ma main,
Que ce soit un caprice ou l'arrêt du destin.

Scène 2
Arminda, le Comte Belfiore

1 | ATTO SECONDO

Scena prima
Atrio del palazzo del Podestà.
Ramiro e Arminda.

Recitativo

Ramiro
Non fuggirmi spietata
ingratissima donna, arresta il passo.

Arminda
Che ardire è il tuo, che vuoi,
che pretendi da me?

Ramiro
Barbara infida,
che pretendo, che voglio?
E hai cor di mirarmi?
Se immaginar potea,
che tu nipote fossi del Podestà,
no, non avrei a te data la pena
di vedermi e arrossir.

Arminda
Ma se la sorte
tua non mi vuol…

Ramiro
Troppo legger pretesto:
il tuo fasto, l'orgoglio
e l'ambizion t'indusse
a lasciar l'amor mio; ma il ciel spergiura,
che mille volte in testimon chiamasti
di tue promesse, il cielo
farà le mie vendette.
Arminda
Olà, che troppo
or t'avanzi con me; sì lo confesso,
ti tradii, t'ingannai;
conosco il fallo mio,
ma non so detestarlo;
è troppo bello il mio Contino…

Ramiro
Ah frena
gl'accenti, audace e non vantarmi in faccia
l'odiato rival; no, non godrai
de' torti miei, che quell'indegno core
la vittima sarà del mio furore.
(parte)

Arminda
Eppur mi fa pietà: comprendo appieno,
che mi sgrida a ragion; ma no, che all'arco
non ritorna lo stral; son nell'impegno
di sposare il Contino,
sarà questo un capriccio, oppur destino.

Scena seconda
Il Contino Belfiore, Armida.

ACT TWO

Scene 1
A hall in the Podestà's mansion.
Ramiro, Arminda.

Recitative

Ramiro
Do not fly from me, merciless one;
Most ungrateful woman, stay here.

Arminda
What impudence is this? What do you want,
What do you expect of me?

Ramiro
Cruel, faithless woman,
What do I expect, what do I want?
And you have the heart to look at me?
If I could have imagined
You were the Podestà's niece,
No, I would not have caused you the trouble
Of seeing me and blushing.

Arminda
But since fate
Does not want me to be yours . . .

Ramiro
Too easy a pretext:
Your vanity, pride
And ambition prompted you
To forsake my love; but, forsworn woman, heaven,
Which a thousand times you called to witness
Your promises, heaven
Will avenge me.
Arminda
Hold, now you go
Too far with me! Yes, I confess,
I betrayed you, I deceived you;
I admit my fault,
But I cannot abhor it;
My Count is too handsome . . .

Ramiro
Ah, moderate your language,
Bold woman, and do not praise to my face
My hated rival; no, you will not benefit
From having wronged me, for that unworthy heart
Will be the victim of my fury.
(Exit.)

Arminda
Nevertheless, I pity him, and I fully understand
That he is right to reproach me; but no, the arrow
Does not return to the bow; I am pledged
To marry the Count,
Whether it be a caprice or the work of fate.

Scene 2
Arminda, Count Belfiore.

ZWEITER AKT

1. Auftritt
Vorhalle zum Palast des Podestà
Ramiro, Arminda

Rezitativ

Ramiro
Weich mir nicht aus, Grausame,
Treulose, bleib stehen!

Arminda
Was erkühnst du dich, was willst du,
was erwartest du von mir?

Ramiro
Treulose, Grausame,
was ich erwarte, was ich will?
Und du hast noch die Stirn, mich anzusehen?
Hätte ich geahnt, dass du die Nichte
des Podestà bist, nein, ich hätte
dich nicht in die Verlegenheit gebracht,
mich zu erblicken und zu erröten.

Arminda
Aber wenn doch das Schicksal
nicht will, dass ich die deine…

Ramiro
Das ist nur Vorwand:
deine Prunksucht, der Hochmut
und der Ehrgeiz waren der Grund,
dass du dich abkehrtest von meiner Liebe,
aber der Himmel, Eidbrüchige, den du tausendmal
zum Zeugen deiner Versprechen anriefst, ja,
der Himmel wird mich rächen.
Arminda
Also, jetzt gehst du entschieden
zu weit; ja, ich gebe es zu,
ich habe dich verraten, dich enttäuscht;
ich gebe mein Vergehen zu,
aber ich finde es nicht verabscheuenswert,
zu schön ist er, mein Graf…

Ramiro
Ah, wäge deine Worte,
Unverschämte, und rühme nicht auch noch
den verhassten Nebenbuhler; nein, du sollst dich
nicht meines Ungemachs freuen, weil nämlich
dieses kalte Herz Opfer meines Zornes sein wird.
(*geht ab*)

Arminda
Und doch tut er mir leid: ich sehe ja ein,
er schilt mich zu Recht, aber nie
kehrt der Pfeil auf den Bogen zurück;
ich bin in der Pflicht, mich dem Grafen zu vermählen,
sei es Laune oder vom Schicksal bestimmt.

2. Auftritt
Arminda, der Graf Belfiore

Récitatif

Le Comte *(en proie à une agitation extrême, sans remarquer la présence d'Arminda)*
Ah ! je suis au désespoir !
Depuis que j'ai vu Sandrina, j'ai perdu le repos.
Je ne sais plus que faire…
Je veux la retrouver… Partout
Jusqu'à présent je l'ai cherchée…
(Au comble de l'agitation, il se heurte à Arminda devant laquelle il s'incline)
Mon adorée…

Arminda
Tout beau, tout beau !
Dites-moi donc, je suis curieuse de savoir
Quelle est celle que vous cherchez ?

Le Comte *(s'écartant)*
C'est-à-dire…

Arminda
Ne vous écartez pas.

Le Comte
J'étais venu… mais je croyais…
(Répondons sans détour.)
C'est vous que je cherchais, ô belle…

Arminda
Écoutez donc !

Le Comte *(s'éloignant encore)*
(C'est qu'elle a la main leste !) Parlez, parlez !

Arminda
Mais de loin je ne puis.

Le Comte
Mon âme,
Je me consume, je me meurs pour vous.

Arminda
Tais-toi, menteur,
Va-t'en aux pieds de celle…

Le Comte
Mais du moins laissez-moi
Vous expliquer la chose…

Arminda
Et que pourrais-tu dire ?
(en proie à l'agitation, avec ironie)
"Depuis que j'ai vu Sandrina, j'ai perdu le repos…"
Perfide ! Et me le dire en face ?
Et le jour même, ô Dieux,
Où il doit s'unir avec moi,
C'est ainsi que me trompe, ainsi que me trahit
Un infidèle amant ? Sort inhumain !

N°13. Air

Arminda
Je voudrais te punir, infâme,
Je voudrais t'arracher le cœur,
Mon sein bouillonne de fureur,
Mais l'amour me retient encore

Recitativo

Contino *(agitato senza accorgersi di Arminda)*
Ah che son disperato!
Dacché vidi Sandrina non ho pace.
Non so più che mi fare…
La voglio ritrovare… da per tutto
l'ho cercata finora…
(smaniando s'incontra con Arminda alla quale s'inchina)
Adorata signora…

Arminda
Piano, piano;
ditemi, son curiosa di sapere
chi sia colei che ricercando andate?

Contino *(si va scostando)*
Dirò…

Arminda
Non vi scostate.

Contino
Venni… ma mi credea…
(Bisogna usar franchezza.)
Voi ricercavo, o bella…

Arminda
Ma sentite.

Contino *(si va sempre scostando)*
(Costei mena le mani.) Dite, dite!

Arminda
Ma non posso in distanza.

Contino
Anima mia,
smanio, moro per voi.

Arminda
Taci bugiardo,
va' a' piedi di colei…

Contino
Ma udite almeno
il fatto come sta…

Arminda
Che dir potrai?
(con ironia agitata)
"Dacché vidi Sandrina non ho pace…"
Perfido e in faccia mia?
Nel giorno stesso, oh Numi
che meco unir si deve,
mi tradisce così, così m'inganna
un amante infedel? Sorte tiranna!

2 | No.13 Aria

Arminda
Vorrei punirti indegno,
vorrei strapparti il core,
ardo nel sen di sdegno,
ma mi trattiene amore

Recitative

Count *(agitated, not noticing Arminda)*
Ah, I am in despair!
Since I have seen Sandrina, I cannot find peace.
I don't know what to do . . .
I want to see her again . . . I have looked for her
Everywhere until now . . .
(Highly emotional, he runs into Arminda and bows to her.)
Beloved lady . . .

Arminda
Gently, gently!
Tell me, I am curious to know:
Who is the lady you are looking for?

Count *(edging away)*
Well, that's to say . . .

Arminda
Don't go away.

Count
I came here . . . but I thought . . .
(I must be frank.)
It is you I was looking for, O lovely . . .

Arminda
Just listen to that!

Count *(moving further away)*
(She knows how to use her hands!) Speak, speak!

Arminda
But I can't from so far away.

Count
My soul,
I yearn, I die for you.

Arminda
Be quiet, you liar,
Off you go to throw yourself at her feet . . .

Count
But at least listen
To the facts as they are . . .

Arminda
What could you have to say?
(agitated, with irony)
'Since I have seen Sandrina, I cannot find peace . . .'
Traitor! You dare to say that to my face?
On the very day, ye Gods,
When he was to be united with me,
Does he betray me thus, deceive me thus,
This unfaithful lover? Merciless fate!

No.13. Aria

Arminda
I would like to punish you, unworthy man,
I would like to tear out your heart,
My bosom is aflame with indignation,
But love holds me back

Rezitativ

Graf (*erregt, ohne Arminda zu bemerken*)
Ach, ich bin verzweifelt!
Seit ich Sandrina sah, ist meine Ruhe dahin.
Ich weiß nicht, wo ich mich noch hinwenden soll…
Ich will sie wiederfinden… überall
habe ich sie schon gesucht…
(*in höchster Erregung trifft er auf Arminda, vor der er sich verbeugt*)
Innig Geliebte…

Arminda
Schon gut, schon gut!
Sagt mir, ich bin begierig zu erfahren,
wer diejenige ist, die Ihr sucht.

Graf (*weicht aus*)
Eigentlich…

Arminda
Weicht mir nicht aus!

Graf
Ich kam… aber ich glaubte…
(Ich muss mich unbefangen geben.)
Euch suchte ich, o Schöne…

Arminda
So hört mir doch zu!

Graf (*will sich entfernen*)
(Die bringt es fertig zuzuschlagen.) Sprecht, nur zu!

Arminda
Auf die Entfernung kann ich das nicht.

Graf
Meine Geliebte,
ich brenne, ich sterbe für Euch.

Arminda
Schweig, Lügner,
wirf dich der zu Füßen…

Graf
So lasst mich doch wenigstens erklären,
wie die Sache sich verhält…

Arminda
Was könntest du schon sagen?
(*erregt, mit beißendem Hohn*)
„Seit ich Sandrina sah, ist meine Ruhe dahin…"
Treuloser! Und das mir ins Gesicht?
Am selben Tag, o Himmel,
an dem er sich mit mir vermählen soll,
verrät er mich so, betrügt er mich so,
der treulose Geliebte? Grausames Schicksal!

Nr.13 Arie

Arminda
Ich möchte dich strafen, Nichtswürdiger,
ich möchte dir das Herz herausreißen,
die Empörung brennt in meinem Herzen,
aber die Liebe hält mich zurück

Et me fait soupirer pour toi.
Voilà donc tout le prix, ingrat,
Qu'à ma tendresse tu réserves ?
Hélas ! entre rage et pitié,
Je ne sais, oh Dieu ! que résoudre.
(Elle sort.)

Scène 3
Le Comte, puis Serpetta

Récitatif

Le Comte
Ah ! non, ce n'est pas une femme,
C'est un démon, une furie ;
Si je n'avais pas fait preuve d'esprit…

Serpetta
Monsieur…

Le Comte *(sursautant à l'arrivée de Serpetta)*
Oh !…

Serpetta
Qu'y a-t-il ?

Le Comte
Rien, rien,
J'étais perdu dans mes pensées.

Serpetta
Je voulais simplement vous dire,
Avec votre permission,
Que je viens à l'instant de voir votre promise
Qui paraissait un fauve déchaîné,
Et menaçait de se venger de vous.

Le Comte
Bah ! son courroux lui passera bientôt.

Serpetta
Eh non ! ne dites pas cela. Vous ignorez
Combien les femmes sont féroces
Quand la rage les prend ; pour moi, je vous conseille
D'aller la trouver, tout contrit,
Et de lui demander le pardon de vos fautes,
En lui baisant la main.

Le Comte
Qui m'oblige à le faire ?

Serpetta
L'obéissance, le respect
Que les femmes exigent,
Le devoir et l'usage…

Le Comte
Allez vous faire pendre,
Toi, le devoir, l'usage et ma promise aussi !
(Il sort.)

che sospirar mi fa.
Questa mercede, ingrato,
tu rendi all'amor mio?
Ah mi confondo, oh dio,
fra l'ira e la pietà.
(parte)

3 **Scena terza**
Il Contino, poi Serpetta.

Recitativo

Contino
Ah costei non è donna.
È un demone, una furia;
se non mostravo spirito…

Serpetta
Signore…

Contino *(alla venuta di Serpetta, s'intimorisce)*
Oimè…

Serpetta
Che cos'è stato?

Contino
Niente, niente.
Stavo sopra pensiero.

Serpetta
Vorrei dirvi,
se mi date il permesso,
che vidi poco fa la vostra sposa,
che pareva una fiera scatenata,
minacciava vendetta contro di voi.

Contino
Ma presto gli passerà la collera.

Serpetta
Eh non dite così. Voi non sapete
che bestie sien le donne
quando sono sdegnate; io vi consiglio
d'andar tosto da lei tutto sommesso,
chieder scusa del fallo
e baciargli la man.

Contino
Chi lo comanda?

Serpetta
L'ubbidienza, il rispetto,
ch'esigono le donne,
il dovere, la moda…

Contino
Eh va in malora
tu, la moda, il dover, la sposa ancora.
(parte)

And makes me sigh.
Is this the reward, ingrate,
With which you repay my love?
Ah, I am torn
Between rage and pity.
(Exit.)

Scene 3
The Count, then Serpetta.

Recitative

Count
Ah, that is no woman.
She is a demon, a fury;
If I had not shown my mettle . . .

Serpetta
Sir . . .

Count *(gives a start as Serpetta arrives)*
Oh!

Serpetta
What's wrong?

Count
Nothing, nothing.
I was lost in thought.

Serpetta
I'd like to tell you,
If you permit,
That I've just seen your fiancée,
Who looked like a wild beast on the loose,
And was threatening to be avenged on you.

Count
Oh, she'll soon get over her anger.

Serpetta
Oh no, don't say that. You have no idea
What brutes women are
When they're angry; I advise you
To go and see her right away, as contrite as you can,
Beg her pardon for your misconduct,
And kiss her hand.

Count
Who bids me do so?

Serpetta
Obedience, the respect
That women demand,
Duty and custom . . .

Count
Then go to the devil,
You, duty, custom, and my fiancée too!
(Exit.)

und lässt mich deinetwegen leiden.
Ist das der Lohn, Schändlicher,
mit dem du mir meine Liebe vergiltst?
Ach, ich bin hin und her gerissen, o Gott,
zwischen Liebe und Zorn.
(*geht ab*)

3. Auftritt
Der Graf, dann Serpetta

Rezitativ

Graf
Oh nein, das ist keine Frau,
das ist eine Furie, ein Dämon:
wäre ich nicht so besonnen gewesen…

Serpetta
Mein Herr..

Graf (*erschrickt, als Serpetta kommt*)
Oh!…

Serpetta
Was ist?

Graf
Nichts, nichts,
ich war in Gedanken.

Serpetta
Ich wollte Euch nur sagen,
wenn Ihr gestattet,
dass ich gerade Eure Braut sah,
die wie ein Raubtier tobte
und die damit drohte, sie werde sich an Euch rächen.

Graf
Ach was! Ihr Zorn
wird schnell verraucht sein.

Serpetta
Oh, sagt das nicht! Ihr wisst nicht,
wie unberechenbar Frauen sind,
wenn sie grollen; ich rate Euch, geht gleich ganz zerknirscht
zu ihr, bittet sie um Vergebung
und küsst ihr die Hand.

Graf
Wer gebietet das?

Serpetta
Der Gehorsam, die Achtung,
die die Frauen verlangen,
die Schuldigkeit, die Sitte…

Graf
Ach, schert euch zum Teufel,
du, die Sitte, die Schuldigkeit und auch die Braut!
(*geht ab*)

Scène 4
Serpetta, puis Nardo

Serpetta
Ah ! comme je le plains ; avoir affaire
À une femme aussi fantasque…

Nardo
Ma ravissante Diane, daignez me pardonner
Si je vous suis importun ;
Quand une femme est jolie,
Elle a toujours un cœur généreux.

Serpetta
Jolie ou laide,
Je ne suis pas pour vous.

Nardo
Pourtant, si je mourrais ?

Serpetta
Je ne pleurerais pas.

Nardo
Je m'en vais donc mourir ?

Serpetta
Faites un bon voyage.

Nardo
Eh bien, puisque vous vous montrez
Plus dure que le roc,
Plus sourde que l'aspic… Voyez !
(Il sort un couteau et fait mine de se frapper.)
Ah ! retenez le coup…

Serpetta
Faites, faites.
Je crois que, peu à peu,
Vous commencez à me plaire.
(Je veux le rendre fou.)

Nardo
Dites-vous vrai ?
Ou bien vous moquez-vous ? *(Joyeux)* Quelle joie, cher
Je ne me contiens plus !… [trésor !

Serpetta
Eh bien, écoutez-moi :
Je vous aimerai, mais je veux
Que vous me rendiez votre hommage
Avec un air transi et plein d'ardeur,
Main droite sur le cœur,
Traînant le pied à la mode étrangère.
(Nardo essaie de faire tout ce que lui demande Serpetta.)
Voilà, fort bien, à vous, présentez vos devoirs ;
Faites-moi des courbettes,
Preste, brillant et leste.

Nardo
(Pour ce joli minois que ne ferais-je pas !)

Scena quarta
Serpetta, poi Nardo.

Serpetta
Quanto lo compatisco; aver che fare
con una donna strana…

Nardo
Mia vezzosa Diana, perdonate
se a voi sono importuno:
ha sempre il cor gentile
una donna ch'è bella.

Serpetta
O bella o brutta,
io non son per voi.

Nardo
S'io morissi però?

Serpetta
Non piangerei.

Nardo
Dunque vado a morir ?

Serpetta
Buon viaggio a lei.

Nardo
Or ben, giacché vi scorgo
più dura di uno scoglio
e sorda più d'un aspide…mirate,
(cava un coltello e fa mostra di ferirsi)
trattenetemi il colpo…

Serpetta
Fate, fate.
Mi par, che a poco a poco
cominciate a piacermi.
(Voglio farlo impazzir.)

Nardo
Dite da vero?
O mi burlate?… *(allegro)* Cara, che contento
io più non sono in me…

Serpetta
Or ben, sentite:
io v'amerò, ma voglio
che mi veniate avanti
con un'aria smorfiosa, appassionata:
la mano dritta al petto,
strisciando il piede all'uso forastiero.
(Nardo procura far tutto ciò che dice Serpetta)
Su via, da bravo, a voi, presentatevi;
fatemi degl'inchini,
dritto, brillante, snello.

Nardo
(Tutto m'induce a far quel viso bello.)

Scene 4
Serpetta, then Nardo.

Serpetta
How I pity him! To have to deal
With such an odd woman . . .

Nardo
My graceful Diana, pardon me
If I importune you;
A beautiful woman
Always has a kind heart.

Serpetta
Beautiful or ugly,
I'm not for you.

Nardo
What if I were to die?

Serpetta
I wouldn't cry over you.

Nardo
Then I am going to my death?

Serpetta
Have a pleasant journey.

Nardo
Well then, since I perceive you are
Harder than a rock,
Deafer than an adder . . . Behold!
(He draws a dagger and makes as if to stab himself.)
Ah, ward off the blow!

Serpetta
Carry on, carry on.
I believe that, little by little,
I'm starting to like you.
(I want to drive him mad.)

Nardo
Are you telling the truth?
Or are you making fun of me? *(elated)* Dearest, what joy!
I'm beside myself!

Serpetta
Well now, listen to me:
I will love you, but I want you
To behave in my presence
With a soulful, passionate air,
Your right hand on your heart,
Dragging your feet in the foreign manner.
(Nardo endeavours to do everything Serpetta says.)
Yes, very good, now present yourself;
Bow to me,
Back straight, elegant, nimble!

Nardo
(Her lovely face can make me do anything!)

4. Auftritt
Serpetta, dann Nardo

Serpetta
Er tut mir so leid; dass er es
mit einer so wunderlichen Frau zu tun hat…

Nardo
Meine reizende Diana, verzeiht,
wenn ich ungelegen komme;
eine Frau, die schön ist,
hat immer ein weiches Herz.

Serpetta
Schön oder hässlich,
ich habe nichts mit Euch im Sinn.

Nardo
Und wenn ich sterben würde?

Serpetta
Ich würde nicht weinen.

Nardo
Dann gehe ich also sterben?

Serpetta
Ich wünsche gute Reise.

Nardo
Nun gut, da ich erkennen muss,
dass Ihr härter seid als ein Fels,
gefühlloser als eine Natter… Schaut her!
(*holt ein Messer heraus und tut so, als wollte er sich erstechen*)
Ach, fallt mir in den Arm!…

Serpetta
Nur zu, nur zu.
Ich glaube, so ganz allmählich
fangt Ihr an, mir zu gefallen.
(Ich will ihn verrückt nach mir machen.)

Nardo
Meint Ihr das ernst?
Oder macht Ihr Euch lustig über mich?
(*vergnügt*) Welche Freude, ich bin ganz außer mir!

Serpetta
Nun gut, hört mich an:
ich werde Euch lieben, doch wünsche ich,
dass Ihr vor mich hintretet,
entrückten Blicks und voller Leidenschaft,
die rechte Hand auf der Brust,
mit einem Kratzfuß nach fremdländischer Sitte.
(*Nardo bemüht sich, alles so zu machen,
wie Serpetta es verlangt*)
Ja, vorzüglich, zeigt, was Ihr könnt;
macht Bücklinge vor mir,
behände, glanzvoll und elegant.

Nardo
(Was tu ich nicht alles für dies hübsche Gesichtchen!)

N°14. Air

Nardo *(amoureusement)*
À la manière italienne,
Je dirai que ce minois
À mon cœur a mis le feu
Et toujours me fait languir.
(Serpetta fait signe que ces façons ne lui plaisent pas.)
Cela ne vous plaît pas ? Ce n'est pas ce qu'il faut ?
Essayons à la française :
"Ah ! Madame, me voici."

[**Serpetta** *(parlé)*
Pour quoi faire, Monsieur ?]

Cela ne va pas non plus ?
Bon, voyons un peu l'anglaise :
"Ah ! my fairest, marry me !"[1]

[**Serpetta** *(parlé)*
In your dreams!]

(Même jeu de Serpetta)

Ah! Maudite indifférence,
C'est à perdre la patience !
La française est sans effet,
L'anglaise ne lui plaît pas,
Elle est sourde à l'italienne :
Quelle humeur, que de caprices,
Je m'y perds, en vérité.
(Il sort.)

Récitatif

Serpetta
Cet homme-là m'amuse ; il ne manquerait plus
Que, malgré que j'en aie,
J'en tombasse amoureuse ; eh ! mais que dis-je là ?
Quelle idée me vient à l'esprit ? Il est cousin
De Sandrina. Plût au ciel qu'il ne le fût pas !
(Elle sort.)

Scène 5
Sandrina, puis le Comte, enfin le Podestat, observant la scène.

Sandrina
Quelle étrange aventure !
Retrouver un amant et être sur le point
De le perdre à jamais !
Prêt à épouser Arminda ! Ah ! quittons
Un barbare, un ingrat
Qui m'a blessée… Oh, Dieu ! Si ce fut un transport
De jalousie, s'il m'a crue morte,
Puis-je le condamner ? Avec trop de ferveur
Amour pour lui me parle ; essayons seulement
De contrarier les noces ;
Je pourrais, il est vrai, me faire à tous connaître,
Mais il n'en est point temps… Il vient… Ah ! quel tumulte
Je ressens en mon cœur quand il est près de moi.

1. Texte original : "Ah ! mon amour, dites oui !"

4 ## No.14 Aria

Nardo *(amoroso)*
Con un vezzo all'italiana
vi dirò che quel visetto
m'ha infiammato il core in petto
che languire ognor mi fa.
(Serpetta fa segno che non gli piace affettato)
Non vi piace, non va bene?
Via, proviamo alla francese:
"Ah ! Madame, me voici.

[**Serpetta** :
Pour quoi faire, Monsieur ?]

O neppur va ben così?
Su vediamo un po' all'inglese:
"Ah ! my fairest, marry me !"

[**Serpetta** :
In your dreams!]

(Serpetta come sopra)

Maledetta indifferenza
mi fa perder la pazienza:
qui non serve alla francese;
non capacita l'inglese
non gli piace all'italiana:
oh che umor, che donna strana,
io mi perdo in verità.
(parte)

5 ## Recitativo

Serpetta
Costui mi dà piacer, sarebbe bella
che così non volendo
avesse a innamorarmi; ma che dico,
che mi viene in pensiero?
È cugino a Sandrina; ah non fia vero.
(parte)

Scena quinta
Sandrina, poi il Contino, finalmente il Podestà in osservazione.

Sandrina
Che strano caso è il mio!
Trovar l'amante ed esser in procinto
di perderlo per sempre!
Pronto a sposare Arminda… eh s'abbandoni
un crudele ingrato
che mi trafisse… oh dio! Se fu un trasporto
di gelosia e se mi crede estinta
condannarlo potrò? Con troppa forza
mi parla amor per lui; si cerchi solo
di frastornar le nozze;
è ver, potrei svelarmi,
ma non è tempo… ei viene… ah qual tumulto
provo nel sen allor che m'è vicino.

No.14. Aria

Nardo *(amorously)*
In the Italian style,
I will tell you that this charming little face
Has set my heart on fire
And makes me languish at all times.
(Serpetta indicates that she does not like his affectation.)
You don't like that? It doesn't suit you?
Then let's try the French way:
'Ah! Madame, me voici.'[1]

[**Serpetta** *(spoken)*
Pour quoi faire, monsieur?][2]

Is that no use either?
Then let's see how it goes the English way:
'Ah! my fairest, marry me!'[3]

[**Serpetta** *(spoken)*
In your dreams!]

(Serpetta again indicates that this does not suit her.)

Such confounded indifference
Makes me lose my patience!
The French manner has no effect,
The English doesn't work,
And the Italian doesn't please her either:
Oh, what whims, what a strange woman!
I truly can't make head or tail of her.
(Exit.)

Recitative

Serpetta
That man amuses me; it would be quite a joke
If despite myself
I fell in love with him. But what am I saying?
What's got into me?
He's Sandrina's cousin. If only he weren't!
(Exit.)

Scene 5
Sandrina, then the Count, and finally the Podestà watching from the side.

Sandrina
What a strange situation I am in!
To have found my lover and be on the point
Of losing him for ever!
He's about to marry Arminda! Ah, let me forsake
That cruel ingrate
Who stabbed me . . . Oh, God! If it was a fit
Of jealousy, and he thought I was dead,
Can I condemn him? All too eloquently
Does love speak in his favour; let me try only
To frustrate the wedding;
True, I could reveal my identity,
But this is not the moment. He is coming . . . Ah, what turmoil
I feel in my breast when he is near me!

1. Ah, Madam, here I am.
2. To do what, Sir?
3. In English in the original libretto.

Nr.14 Arie

Nardo (*verliebt*)
Auf schmeichelnde italienische Art
will ich Euch sagen, dass dies Gesichtchen
das Herz in der Brust mir entflammte
und mich schmachtend zurücklässt.
(*Serpetta bedeutet ihm, dass ihr seine Geziertheit missfällt.*)
Gefällt es Euch nicht? So wollt Ihr es nicht?
Nun, versuchen wir es auf die französische Art:
„Ah! Madame, me voici."

Serpetta (*gesprochen*)
Pour quoi faire, Monsieur?

So geht es auch nicht?
Gut, dann eben nach englischer Manier:
„Ah! My fairest, marry me!"

Serpetta (*gesprochen*)
In your dreams!

(*Serpetta wie oben*)

Ah, verdammte Gleichgültigkeit,
Ich verliere die Geduld!
Mit der französischen Art richte ich nichts aus,
die englische Art überzeugt sie nicht,
auch die italienische Art lässt sie kalt:
ach, was für eine launenhafte, seltsame Frau,
wahrhaftig, ich kenne mich nicht mehr aus.
(*geht ab*)

Rezitativ

Serpetta
Der macht mir Spaß, es fehlte noch,
ich würde mich, ohne es zu wollen,
in ihn verlieben; doch, was sage ich da,
was fällt mir ein? Er ist der Vetter
Sandrinas. Ach, wäre er es doch nicht!
(*geht ab*)

5. Auftritt
Sandrina, dann der Graf, schließlich der Podestà, der die Szene beobachtet.

Sandrina
Wie sonderbar ist doch, was mir widerfährt!
Den Geliebten wiederzufinden, um ihn
sogleich für immer zu verlieren!
Er ist im Begriff, Arminda zu heiraten… ach, ich muss
von einem Schändlichen, Grausamen lassen,
der mich verwundete… O Gott! Wenn es eine Aufwallung
von Eifersucht war, wenn er glaubte, ich sei tot,
kann ich ihn dann verdammen? Allzu heftig
nimmt ihn meine Liebe in Schutz; ich will nur
versuchen, die Hochzeit zu vereiteln.
Ich könnte mich natürlich zu erkennen geben,
aber es ist noch zu früh… Er kommt… Ach,
welcher Aufruhr im Herzen, wenn er sich mir naht!

Le Comte
Maudite destinée !
Contre ma volonté me voici obligé
De demander pardon à Arminda…
La jardinière, ici ?… Ah, c’est bien elle,
C’est bien Violante, assurément…
Les yeux, la grâce, et cet éclat… Non ! pas d’erreur,
En tout elle lui est semblable.

Sandrina
Monsieur, que voyez-vous en moi
Qui vous cause tant de surprise ?

Le Comte
J’y vois l’image
D’une amante adorée…

Sandrina
Et moi je reconnais un barbare, un ingrat.
Le Comte
Comment ?… Pourquoi ?… (Je l’avais dit :
C’est bien elle, en chair et en os.)

Sandrina
Ne te souviens-tu pas, perfide,
Combien j’ai répandu de pleurs,
Combien pour toi j’ai soupiré, combien
Pour moi tu as pleuré et soupiré toi-même !

Le Comte
C’est vrai, c’est vrai ; mais le hasard…

Sandrina
Dis-moi, monstre barbare, de quel crime
M’as-tu punie ? Oh, Dieu ! Je ne suis pas coupable,
Et tu me blesses, tu me tues,
Tu me sais innocente et pourtant m’abandonnes,
Malheureuse et désespérée.
(Elle pleure.)

Le Comte
(Dieu, comme je transpire !)
Dis-moi, dis-moi, tu es en vie…
Mais pourquoi ce déguisement,
Ma charmante marquise ?

Sandrina
C’est ainsi qu’en mourant parlait l’infortunée.

Le Comte
Elle est donc morte ?

Sandrina
Qui peut le savoir
Mieux que vous ?

Le Comte
(Non, je n’y comprends goutte ;
Mais ces gestes, ces airs… C’est elle tout entière.)

Sandrina
À qui parlez-vous donc ?

Le Comte
À vous, mon soleil et ma lune,
Vous, ma comète étincelante,
Vous qui avez les traits de ma chère Violante.

Contino
Maledetto destino!
Ecco contro mia voglia son costretto
chieder scusa ad Arminda…
Ma qui la giardiniera?… Ah questa è lei
questa è certo Violante…
gl’occhi, la grazia, il brio… eh non m’inganno
tutta, tutta assomiglia…

Sandrina
Signor, qual meraviglia,
cosa vedete in me?

Contino
Veggo l’immagine
di una tenera amante…

Sandrina
Ed io ravviso un barbaro incostante.
Contino
Come?… Perché… (L’ho detto
è lei in carne e in ossa.)

Sandrina
Perfido, non rammenti
quant’io già piansi un giorno
e sospirai per te, quanto piangesti
tu per me e sospirasti!

Contino
È vero, è ver, ma il caso…

Sandrina
Dimmi, barbaro mostro, qual delitto
punisti in me? Oh dio! Tu senza colpa
mi trafiggi, m’uccidi,
innocente mi scorgi, eppur mi lasci
misera desolata…
(piange)

Contino
Oimè! Che sudo
Dimmi, dimmi, tu vivi…
Ma come in queste vesti,
mia cara Marchesina…

Sandrina
Così disse morendo la meschina.

Contino
Ella dunque morì?

Sandrina
Meglio di voi
chi può saperlo?

Contino
(Io certo non capisco;
ma quei moti, quegl’atti… è tutta lei.)

Sandrina
A chi parlate?

Contino
A voi, mio sol, mia luna,
mia cometa brillante
che avete il viso della mia Violante.

Count
Cursed destiny!
Here I am, against my will, forced
To ask Arminda’s pardon . . .
But is this the gardener here? Ah, it is she,
This is certainly Violante . . .
Those eyes, that grace, that vivacity . . . No, I am not
In every way she resembles her. [mistaken,

Sandrina
Sir, what do you see
To marvel at in me?

Count
I see the image
Of my tender lover . . .

Sandrina
And I recognise a cruel and inconstant man.
Count
What? Why? (I was right:
It is she, in flesh and blood.)

Sandrina
Traitor, do you not remember
How I wept for you once,
How I sighed for you, how you too
Wept and sighed for me!

Count
It is true, it is true; but fate . . .

Sandrina
Tell me, cruel monster, what crime
Did you punish in me? Oh God! I am guiltless,
Yet you stab me, you kill me;
You see I am innocent, yet you abandon me
Wretched and forlorn.
(She weeps.)

Count
(Ah, how I am perspiring!)
Tell me, tell me! You are alive . . .
But why are you wearing these clothes,
My dear Marchesa?

Sandrina
Those were the poor woman’s dying words.

Count
Then she is dead?

Sandrina
Who should know that
Better than you?

Count
(No, I can’t understand a thing. But those gestures,
Those movements . . . It is she to the life.)

Sandrina
Who are you speaking to?

Count
To you, my sun and moon,
You, my glittering comet,
You who have the features of my Violante.

Graf
Verwünschtes Schicksal!
So bin ich nun gegen meinen Willen gezwungen,
Arminda um Vergebung zu bitten…
Die Gärtnerin, hier?… Ach, sie ist es,
sie ist ganz gewiss Violante…
Diese Augen, diese Anmut, dieses Feuer… Nein,
ich irre mich nicht, sie gleicht ihr in allem.

Sandrina
Mein Herr, was verwundert Euch so?
Was seht Ihr in mir?

Graf
Ich sehe in Euch das Idealbild
einer zärtlichen Geliebten…

Sandrina
Und ich erkenne ein wankelmütiges Scheusal wieder.
Graf
Wie?… Warum?… (Ich habe es ja gesagt:
sie ist es, wirklich und leibhaftig.)

Sandrina
Schändlicher, erinnerst du dich nicht,
wie ich deinetwegen geweint,
wie ich gelitten habe, wie du selbst
meinetwegen geweint hast und gelitten?

Graf
Es ist wahr, es ist wahr, doch die Umstände…

Sandrina
Sag mir, grausames Ungeheuer, was war mein
Vergehen, für das du mich straftest? O Gott!
Schuldlos verwundest du mich, tötest mich,
du weißt, dass ich unschuldig bin, dennoch
lässt du mich elend und verzweifelt zurück.
(*sie weint*)

Graf
(Weh mir, mir bricht der Schweiß aus!)
Sag mir, sag mir, du lebst…
Doch warum in diesen Kleidern,
meine liebe kleine Marchesa…

Sandrina
So sprach die Ärmste, als sie starb.

Graf
Sie ist also tot?

Sandrina
Wer könnte das besser
wissen als Ihr?

Graf
(Ich verstehe überhaupt nichts mehr; doch
diese Gesten, dieses Mienenspiel… das ist ganz sie.)

Sandrina
Mit wem sprecht Ihr?

Graf
Mit Euch, meine Sonne, mein Mond,
mein funkelnder Komet,
die Ihr das Antlitz meiner Violante habt.

N°15. Air

Le Comte
Beaux yeux que je chéris,
Daignez me regarder,
Ah ! si vous êtes ceux
Qui causent mon émoi…
(Sandrina fait mine de se fâcher et le presse de partir.)

Je pars, point de colère,
Ah ! cruelle rigueur !
(Le Podestat, qui observait la scène, s'approche ; Sandrina l'aperçoit et se met à l'écart. Au lieu de Sandrina, c'est le Podestat qui apparaît et, tandis que le Comte, timidement, veut prendre la main de Sandrina, c'est la main du Podestat qu'il prend.)

Mais en partant, mignonne,
Je voudrais, s'il se peut,
Baiser cette menotte,
En gage de ma foi.
Oh ! tendre et jolie main
Pour qui je deviens cendres,
Ô très douce Vénus…

Le Podestat
De votre Seigneurie
Très humble serviteur !

Le Comte
(Maudite destinée !
Ceci manquait encore !)
(Il sort.)

Scène 6
Le Podestat, Sandrina

Récitatif

Le Podestat *(à la cantonade)*
Va, Comte de malheur,
Tu me le paieras cher !
(à Sandrina, en colère)
Misérable petite effrontée, que crois-tu donc ?
À un homme tel que moi,
À un maître qui t'aime…

Sandrina
Oh Dieu, c'est bien à tort,
Monsieur, que vous me grondez.

Le Podestat
À tort ? Comment ? Puisque j'ai vu…

Sandrina
Vous vous trompez.

Le Podestat
Pourquoi te montres-tu si farouche envers moi ?
Pourquoi tant de façons ?

Sandrina *(tendrement)*
Mon petit maître chéri… Ah ! si vous saviez
Combien je suis malheureuse.

6 **No.15 Aria**

Contino
Care pupille belle,
volgete un sguardo a me,
ah se voi siete quelle
che delirar mi fate…
(Sandrina mostra sdegnarsi e lo sollecita a partire)

Parto non vi sdegnate,
che barbaro rigor.
(il Podestà sta in osservazione ed avvicinandosi Sandrina lo vede e si scost, ed in luogo di Sandrina entra il Podestà e mentre il Contino timoroso vuol prendere la mano di Sandrina, prende quella del Podestà)

Ma nel partir, carina.
Vorrei, se m'è permesso,
baciar quella manina
per segno del mio amor.
Oh che manina tenera,
io me ne vado in cenere,
dolcissima mia Venere.

Podestà
Padrone stimatissimo,
gli son buon servitor.

Contino
(Destin maledettissimo,
mancava questo ancor.)
(parte)

7 **Scena sesta**
Il Podestà e Sandrina.

Recitativo

Podestà *(verso la parte dove è entrato il Conte)*
Va', Conte disgraziato,
voglio che paghi il fio…
(a Sandrina adirato)
Indegna sfacciatella, che ti pare?
A un uom della mia sorte,
a un padrone che t'ama…

Sandrina
Oh dio! Che a torto,
signor, mi strapazzate.

Podestà
Come a torto s'io vidi…

Sandrina
V'ingannate.

Podestà
Perché dunque con me fai la ritrosa?
Sei tanto schizzinosa?

Sandrina *(tenera)*
Mio caro padroncino… ah se sapeste
quanto sono infelice.

No.15. Aria

Count
Dear, lovely eyes,
Cast your gaze on me.
Ah, if you are those
That cause my turmoil . . .
(Sandrina pretends to be angry and urges him to leave.)

I go: do not be angry with me.
Ah, what merciless cruelty!
(The Podestà, who has been watching the scene, now approaches; Sandrina sees him and moves aside. Instead of her, it is the Podestà who appears, and when the Count timidly tries to take Sandrina's hand, he grasps the Podestà's.)

But as I go, my fair one,
I would like, if I may,
To kiss this tiny hand
In token of my love.
Oh what a tender little hand!
I burn to ashes,
My exquisite Venus . . .

Podestà
I am your Lordship's
Most humble servant

Count
(O twice cursed destiny!
That was all I needed!)
(Exit.)

Scene 6
The Podestà, Sandrina.

Recitative

Podestà *(towards the side from which the Count has left)*
Go, wretched Count,
I'll make you pay dearly for this!
(angrily, to Sandrina)
Impudent, shameless girl, what does this mean?
To a man of my standing,
A master who loves you . . .

Sandrina
Oh God, you are wrong
Sir, to scold me.

Podestà
Wrong? How so? I saw . . .

Sandrina
You are mistaken.

Podestà
Why are you so bashful with me?
Why do you give yourself such airs?

Sandrina *(tenderly)*
My dear master . . . Ah, if you knew
How unhappy I am!

Nr.15 Arie

Graf
Ihr schönen Augen, die ich liebe,
schenkt mir einen Blick,
ach, wenn ihr die seid,
die mir die Besinnung rauben.
(*Sandrina tut so, als sei sie entrüstet, und drängt zum Gehen*)

Ich gehe schon, empört Euch nicht,
ach, welch unbeugsame Strenge!
(*Der Podestà, der die Szene beobachtet hat, nähert sich; Sandrina bemerkt ihn und tritt zur Seite. Wo eben noch Sandrina
stand, ist jetzt der Podestà, und als der bekümmerte Graf Sandrinas Hand ergreifen will, ist es die des Podestà.*)

Doch scheidend, Teuerste,
will ich, wenn Ihr gestattet,
dieses Händchen küssen
zum Zeichen meiner Liebe.
Oh, wie zart ist dieses Händchen,
für das ich zu Asche verbrenne,
meine entzückende Venus…

Podestà
Euer Hochwohlgeboren,
ich bin Euer ergebenster Diener!

Graf
(Verfluchtes Schicksal!
Der hat mir gerade noch gefehlt!)
(*geht ab*)

6. Auftritt
Der Podestà, Sandrina

Rezitativ

Podestà
Es reicht, unseliger Graf,
das sollst du mir büßen!
(*zornig zu Sandrina*)
Elende, Unverschämte, was fällt dir ein?
Einem Mann von meinem Stand,
einem Dienstherrn, der dich liebt…

Sandrina
O Himmel! Zu Unrecht,
Herr, scheltet Ihr mich.

Podestà
Zu Unrecht? Wieso? Habe ich doch gesehen…

Sandrina
Ihr irrt Euch.

Podestà
Was bist du dann bei mir so spröde?
Was zierst du dich so?

Sandrina (*sanft*)
Mein lieber, gnädiger Herr… ach, wenn Ihr wüsstet,
wie unglücklich ich bin.

Le Podestat
Ne crains rien, mon adorée,
Viens avec moi… (Je ne résiste plus.)
Ah ! chère enfant, tu es l'objet que j'aime,
Que mon cœur… je ne sais que dire… je divague…
Allons-y.

Sandrina
Pardonnez-moi,
Je ne dois pas, je ne peux pas.

Le Podestat
Comment, comment ? Pourquoi ?

Sandrina *(irritée)*
Parce que je ne veux pas ; à la fin…

Le Podestat
À la fin tu n'es qu'une vile servante
Dont je m'efforce d'élever la condition.

Sandrina *(résolue)*
Et quelle raison, quel droit avez-vous
De m'insulter de la sorte, de me menacer ?
Que prétendez-vous de moi ? Une jeune fille
Se traite avec respect,
En d'autres termes, apprenez
Que j'ai de l'esprit, des sentiments, un cœur… Ah ! [pardonnez,
Monsieur, à ce transport ; je le sais, je le vois,
Ces mots ont dépassé ce que voulaient mes lèvres.
Mais je vois cependant… oui, mon cœur me le dit,
Que d'une infortunée le triste sort vous touche.

N°16. Air

Sandrina *(tendrement)*
Dans mon cœur j'entends une voix
Qui me dit tout bas, tout bas :
"Ton petit maître chéri
De bonté est tout pétri.
Dans ce visage, ces yeux
Qui font tant les dédaigneux,
C'est la pitié qu'on devine."
Ah ! il me fuit sans m'entendre,
Il devient cruel pour moi ;
Par le chagrin, par l'angoisse,
Ah ! je me sens dévorée.
Fillettes qui m'entendez,
Si vous avez de moi pitié,
Hélas ! venez consoler
Une fille infortunée,
Malheureuse, abandonnée.
(Elle sort.)

Scène 7
Le Podestat, puis Arminda, enfin Ramiro tenant un papier.

Récitatif

Le Podestat
Ah ! quel sot j'ai été !
Elle est timide, la pauvre enfant,
Et j'ai eu la plus grande peine
À retenir mes larmes.

Podestà
Non temer idol mio,
vieni con me… (Più non resisto.) Ah cara,
tu sei l'amato oggetto,
che il cor… non so che dir… io non connetto.
Andiamo.

Sandrina
Perdonate.
Io non deggio, non posso.

Podestà
Come, come? Perché?

Sandrina *(risentita)*
Perché non voglio; al fine…

Podestà
Al fin tu sei
una vil serva che inalzar procuro.

Sandrina *(risoluta)*
E qual ragione, qual dritto avete voi
d'insultarmi così, di minacciarmi?
Da me che pretendete? Una donzella
si tratta con rispetto,
altrimenti sappiate,
che ho spirto, ho petto, ho core… ah perdonate
il trasporto, o signor; lo so, lo vedo
che trascorse il mio labbro.
Ma scorgo ancora… sì, già il cor me 'l dice
che vi move a pietade un'infelice.

8 | No.16 Aria

Sandrina *(con tenerezza)*
Una voce sento al core
che mi dice pian pianino:
il tuo caro padroncino
tutto è pieno di bontà.
E in quel volto, in quegl'occhietti
che pur sembran sdegnosetti
vi si scorge la pietà.
Ah mi fugge, non m'ascolta,
già divien con me tiranno;
dalla smania, dall'affanno
io mi sento lacerar.
Fanciullette che m'udite,
se pietà di me sentite,
una figlia sventurata,
infelice, abbandonata,
deh venite a consolar.
(parte)

9 | Scena settima
Il Podestà, poi Arminda, indi Ramiro con foglio.

Recitativo

Podestà
Ah che son stato un sciocco!
È vergognosa, povera ragazza.
Ho fatto una gran forza
a trattenere il pianto.

Podestà
Have no fear, my idol,
Come with me . . . (I can resist no longer.)
Ah, dearest, it is you I love,
You that my heart . . . I don't know what to say . . .
I'm not thinking clearly . . . Let us go.

Sandrina
Excuse me,
I mustn't, I can't.

Podestà
What, what? Why?

Sandrina *(resentfully)*
Because I don't want to; that's to say . . .

Podestà
That's to say that you are
A lowly servant whom I'm helping to better herself.

Sandrina *(firmly)*
And what reason, what right have you
To insult me like that, to threaten me?
What do you want of me? A girl
Should be treated with respect;
In other words, you should know
That I have a mind, feelings, a heart . . . Ah, forgive
This outburst, Sir; I know, I see,
My tongue has overstepped the mark.
Yet still I see . . . yes, my heart tells me,
That a poor unfortunate moves you to pity.

No.16. Aria

Sandrina *(tenderly)*
In my heart I hear a voice
That tells me softly, very softly:
'Your dear master
Is full of kindness.
In that face, in those eyes
That may seem indignant,
It is pity one discerns.'
Ah, he runs from me, he does not listen to me,
He becomes tyrannical with me;
I feel myself torn
By agitation and affliction.
Maidens who hear me,
If you feel pity for me,
Pray come to console
An unfortunate girl,
Unhappy and abandoned.
(Exit.)

Scene 7
The Podestà, then Arminda, and finally Ramiro with a document in his hand.

Recitative

Podestà
Ah, what a fool I have been!
The poor child is shy.
I made a great effort
To hold back my tears.

Podestà
Sei unbesorgt, Abgott meines Herzens,
komm mit mir… (Es ist um mich geschehen.)
Ach, mein Kind, du bist das geliebte Wesen,
das mein Herz… wie soll ich sagen…
ich kann nicht mehr vernünftig denken…

Sandrina
Verzeiht,
ich darf nicht, ich kann nicht.

Podestà
Wie, was? Warum?

Sandrina (*unwillig*)
Weil ich nicht will; schließlich…

Podestà
Schließlich bist du eine niedrige Magd,
die ich emporzuheben gedenke.

Sandrina (*entschlossen*)
Und welche Befugnis, welches Recht habt Ihr,
mich so zu beschimpfen und mir zu drohen?
Was verlangt Ihr von mir? Ein Dienstmädchen
behandelt man mit Respekt,
im Übrigen sollt Ihr wissen,
dass ich Verstand habe, Herz und Gemüt… Ach,
verzeiht meinen Überschwang, Herr, ich weiß,
ich sehe ein, meine Lippen gingen zu weit.
Aber ich fühle… ja, mein Herz sagt es mir,
das Geschick einer Unglücklichen rührt Euch.

Nr.16 Arie

Sandrina (*ergriffen*)
Eine Stimme tönt in meinem Herzen,
die mir leise, ganz leise sagt:
„Dein lieber gnädiger Herr
ist erfüllt von lauter Güte.
Und in diesem Antlitz, diesen Augen,
die so ungehalten scheinen,
ist doch Mitleid zu erkennen."
Ach, er flieht mich und hört mich nicht an,
er hat mit mir kein Erbarmen;
der Kummer, der Schmerz,
ach, zerreißt mir das Herz.
Ihr Mägdlein, die ihr mich hört,
wenn ihr Mitleid mit mir habt,
kommt, ach, und tröstet
eine verlassene, unglückliche,
eine leidende Frau.
(*geht ab*)

7. Auftritt
Der Podestà, dann Arminda, darauf Ramiro mit einem Schriftstück

Rezitativ

Podestà
Ach, was war ich für ein Narr!
Sie ist schamhaft, die arme Kleine.
Ich hatte die größte Mühe,
die Tränen zurückzuhalten.

Je veux la suivre... Ah ! maudite
Soit ma destinée ! Tout
Conspire à me nuire...
Tentons de l’apaiser...

Arminda
Monsieur mon oncle,
Le Comte, déjà repenti
De m’avoir contrariée,
Veut maintenant hâter nos noces ; ici même
Je prétends lui donner ma main.

Ramiro
Monsieur, de Milan, à l’instant,
M’arrive une dépêche
D’un parent proche, à laquelle il me joint
Une instance adressée
Au Magistrat du Roi pour vous être remise,
Afin de procéder à l’arrestation
D’un meurtrier qui réside en ces lieux et qui,
Vous n’allez pas le croire, est le Comte Belfiore.

Le Podestat
Le Comte Belfiore ?

Ramiro
Tenez, lisez.
(Il lui remet la lettre.)

Arminda
Sans doute fais-je un mauvais rêve.

Ramiro
Ah ! ce n’est que trop vrai ; vous m’en voyez fâché,
Aimable Comtesse. (Pour me venger,
Quelle occasion propice
M’offre le sort !)

Le Podestat
(à Ramiro)
Mais comment peut-on prétendre
Que le Comte soit coupable ? Et où sont
Les preuves d’un tel crime ? (À toute force,
Je veux tenter de le sauver.) Je ne comprends pas...
Ramiro
(Moi, je comprends fort bien.) Songez, Monsieur,
Qu’en aucun cas
On ne peut négliger la justice.

Le Podestat
Eh bien, qu’on fasse ici venir le Comte ;
Qu’on suspende les noces ; et s’il est coupable,
Jamais un scélérat, un homme qu’on recherche,
Ne sera l’époux de ma nièce.

N°17. Air

Le Podestat
D’une jeune dame,
Une nièce,
Fort en vue, noble,
Et bien dotée,
Je pourrais causer la perte,
Je pourrais l’anéantir ?
Non, ce mariage
Ne se fera pas,
Et je vais de ce pas

La voglio seguitare... ah maledetta
la mia fortuna! Tutto
congiura a danno mio...
Vo’ veder di placarla...

Arminda
Signor zio,
già pentito il Contino
d’avermi disgustata,
sollecita i sponsali: in questo punto
voglio dargli la mano.

Ramiro
Signore, da Milano
mi giunge adesso un foglio
d’un mio stretto parente, in cui mi acclude
un’istanza formata
al regio magistrato e a voi rimessa
per far seguir l’arresto
d’un omicida che qui alberga e questi
è il Contino Belfior, no’l crederete?

Podestà
Il Contino Belfiore?

Ramiro
Ecco leggete.
(gli dà il foglio)

Arminda
Un sogno sarà questo.

Ramiro
Purtroppo è ver: mi spiace,
Contessina gentil. (Per vendicarmi
che propizia occasione
mi presenta la sorte !)

Podestà
(a Ramiro)
Ma come reo
si pretende il Contino? E dove sono
le prove a un tal delitto? (Ad ogni costo
vo’ veder di salvarlo.) Io non comprendo...
Ramiro
(Lo comprendo ben io.) Signor pensate,
che non dee la giustizia
per qualunque ragion restar negletta.

Podestà
Or ben, venga il Contino;
si sospendan le nozze; e s’egli è reo
non vo’ che un delinquente, un inquisito,
abbia una mia nipote per marito.

10 | No.17 Aria

Podestà
Una damina,
una nipote,
vistosa e nobile
con buona dote
voglio affogarla,
precipitarla?
Il matrimonio
sia per non fatto,
or vado e subito

I want to follow her . . . Ah, curse
My ill fortune! Everything
Conspires for my ruin . . .
I’ll try to calm her . . .

Arminda
My honoured Uncle,
The Count, already repentant
For having shocked me,
Now presses for the wedding to be held;
In this very place I shall give him my hand.

Ramiro
Sir, I have just received
From Milan a letter
From a close relative, in which he encloses
A request addressed
To the Royal Magistrate, which I transmit to you,
For the arrest
Of a murderer who resides in these parts: that man
Is Count Belfiore – can you credit it?

Podestà
Count Belfiore?

Ramiro
Here, read for yourself.
(He gives him the letter.)

Arminda
I must be dreaming.

Ramiro
Yet it is true, I’m afraid,
Noble Countess. (What a propitious opportunity
For vengeance
Fate offers me here!)

Podestà
(to Ramiro)
But it is claimed
That the Count is guilty? And where is
The proof of such a crime? (At all costs
I will try to save him.) I don’t understand . . .
Ramiro
(Oh, I understand very well.) Bear in mind, Sir,
That justice must not be neglected
Under any circumstances.

Podestà
Well then, let the Count come here;
Let us postpone the wedding; and if he is guilty,
I do not want a criminal, a wanted man,
Ever to be the husband of my niece.

No.17. Aria

Podestà
Such a young lady,
A niece,
A lady of substance, noble,
With a fine dowry:
Do I wish to destroy her,
To cause her ruin?
Let the marriage
Be cancelled;
I will go at once

Ich will ihr nachgehen... Ah, verflucht
sei mein Schicksal! Alles
hat sich gegen mich verschworen...
Ich will sehen, dass ich sie besänftige...

Arminda
Herr Oheim,
den Grafen gereut es schon,
dass er mich verstimmt hat,
er drängt auf die Heirat, ich gedenke
ihm sogleich die Hand zu reichen.

Ramiro
Herr, aus Mailand
erreicht mich soeben ein Schriftstück,
das ein naher Verwandter mir sandte
und dem er ein Gesuch beifügte,
ausgefertigt vom königlichen Magistrat,
das ich Euch übergeben soll, damit ihr einen Mörder in Haft
nehmt, der hier wohnt, und zwar ist es,
Ihr werdet es nicht glauben, der Graf Belfiore.

Podestà
Der Graf Belfiore?

Ramiro
Hier, lest selbst.
(*reicht ihm das Schriftstück*)

Arminda
Das muss ein schlechter Traum sein.

Ramiro
Es ist leider wahr: bedaure,
verehrte Gräfin. (Welch günstige Gelegenheit,
die das Schicksal für mich bereithält,
um mich zu rächen!)

Podestà
(*zu Ramiro*)
Man hält also den Grafen für den Täter? Und wo sind
die Beweise für ein solches Verbrechen? (Ich will
alles tun, ihn zu retten.) Ich verstehe nicht...

Ramiro
(Ich hingegen verstehe sehr gut.) Bedenkt, Herr,
dass man sich keinesfalls
über die Justiz hinwegsetzen kann.

Podestà
Nun denn, man rufe den Grafen;
die Hochzeit wird verschoben; und ist er schuldig,
wird er, ein Verbrecher, nach dem gesucht wird,
niemals der Gemahl meiner Nichte werden.

Nr.17 Arie

Podestà
Ein Edelfräulein,
eine Nichte,
wohlgestalt, vornehm,
mit guter Mitgift,
sollte ich zugrunde richten,
sie ins Verderben stürzen?
Die Eheschließung
nein, wird nicht vollzogen,
ich werde sogleich

Détruire le contrat,
Voilà ce qu'il faut faire,
Voilà ce qui convient.
On me condamnerait,
Pour sûr, en Allemagne,
On me critiquerait
En France et en Espagne,
Et, dans le monde entier,
Qu'est-ce que l'on dirait
D'un homme illustre,
D'un cavalier,
D'un fin lettré,
D'un Podestat ?
(à Arminda)
N'y pensez plus,
Point de courroux,
Il en doit être ainsi,
Ainsi il en sera.
(Il sort.)

Scène 8
Arminda, Ramiro

Récitatif

Ramiro
Sache, Arminda, ma bien-aimée...

Arminda
Pas un mot,
Perfide menteur !

Ramiro
Tu te méprends, je suis...

Arminda
Haïssable à mes yeux.

Ramiro
De ton amour...

Arminda
Tu n'es pas digne.

Ramiro
Souviens-toi...

Arminda
Non.

Ramiro
Écoute-moi...
Arminda
J'étouffe de colère.
(Elle sort.)

Scène 9
Ramiro, seul

Ramiro
Et pourtant la constance
Que je garde en mon cœur
Flatte mon espérance ; ah ! ne me trompe pas,
Ô fallacieux espoir,
Je te confie mon cœur et la paix de mon âme.

guasto il contratto,
questo far devesi,
questo convien.
Sarei tacciato
nell'Alemagna,
avrei critica
in Francia, in Spagna,
cosa direbbesi
nel mondo intero
d'un uomo celebre,
d'un cavaliero,
d'un letterato,
d'un Podestà?
(ad Arminda)
Non ci pensate,
non vi adirate,
così ha da essere,
così sarà.
(parte)

11 Scena ottava
Arminda e Ramiro.

Recitativo

Ramiro
Sappi Arminda, ben mio...

Arminda
Chiudi quel labbro
perfido menzogner.

Ramiro
T'inganni, io sono...

Arminda
Odioso agl'occhi miei.

Ramiro
Dell'amor tuo...

Arminda
Non (ne) sei degno.

Ramiro
Rammenta...

Arminda
No.

Ramiro
M'ascolta...
Arminda
Ardo di sdegno.
(parte)

Scena nona
Ramiro solo.

Ramiro
Eppur dalla costanza
ch'io serbo nel mio petto
mi sento lusingar; non ingannarmi,
o speranza fallace,
a te fido il mio core e la mia pace.

To destroy the contract:
That is what must be done,
That is what is right.
I would be accused
In Germany,
I would be criticised
In France and Spain,
And what would be said
The world over
Of a famous man,
A cavalier,
A man of letters,
A Podestà?
(to Arminda)
Think no more of it,
Do not be angry:
It must be so,
It shall be so.
(Exit.)

Scene 8
Arminda, Ramiro.

Recitative

Ramiro
Arminda, my beloved, I'd like you to know . . .

Arminda
Shut your mouth,
You treacherous liar!

Ramiro
You are mistaken, I am . . .

Arminda
Hateful in my eyes.

Ramiro
By your love . . .

Arminda
You are unworthy of it.

Ramiro
Remember . . .

Arminda
No.

Ramiro
Listen to me . . .
Arminda
I am seething with indignation.
(Exit.)

Scene 9
Ramiro alone.

Ramiro
And yet the constancy
I preserve in my heart
Still flatters me I may succeed; do not deceive me,
O false hope,
To you I entrust my heart and my peace of mind.

den Kontrakt vernichten,
das ziemt sich jetzt,
das ist jetzt angebracht.
Ich würde in Deutschland
in Verruf geraten,
man würde mich tadeln
in Spanien und Frankreich,
und was würde man sagen
in der ganzen Welt
von einem berühmten Mann,
von einem Edelmann,
von einem gebildeten Mann,
von einem Podestà?
(*zu Arminda*)
Schlagt es Euch aus dem Kopf,
erzürnt Euch nicht,
so muss es sein,
so wird es sein.
(*geht ab*)

8. Auftritt
Arminda, Ramiro

Rezitativ

Ramiro
Du sollst wissen, Arminda, meine Geliebte...

Arminda
Halt den Mund,
hinterhältiger Heuchler.

Ramiro
Du irrst dich, ich bin...

Arminda
Du widerst mich an.

Ramiro
Von deiner Liebe...

Arminda
Du bist ihrer nicht würdig.

Ramiro
Erinnere dich...

Arminda
Nein.

Ramiro
Hör mich an...
Arminda
Ich bin empört.
(*geht ab*)

9. Auftritt
Ramiro allein

Ramiro
Und doch macht die Treue,
die ich in meinem Busen bewahre,
mir Hoffnung; enttäusche mich nicht,
trügerische Hoffnung, dir vertraue ich
mein Herz an und meinen Seelenfrieden.

N°18. Air

Ramiro
Douce compagne d'amour,
Espérance flatteuse,
En toi cette âme espère,
Et toute se repose en toi.
C'est toi qui me fais vivre,
Qui me conduis au port,
Ô tendre réconfort
De mon amour sincère.
(Il sort.)

Scène 10
Une salle.
Le Podestat, Arminda, Serpetta, puis le Comte.

Récitatif

Le Podestat
Crois-moi, ma chère nièce,
Je suis au désespoir ; si le Comte est coupable,
Que me faudra-t-il faire ?

Arminda
Vous ne manquerez pas
De moyens pour le secourir.

Serpetta
Si vous le voulez,
Cela ne dépend que de vous.

Le Podestat
C'est entendu ;
Mais si Ramiro, entre-temps… Ah ! le voici.
(Voyant venir le Comte, il s'assied.)

Le Comte *(au Podestat)*
Monsieur, me voilà prêt.
(à Arminda)
Vers vous j'accours, chère promise… En cet instant
Mon cœur rayonne… Oh, quelle joie !

Le Podestat *(grave et solennel)*
Çà ! que fais-tu ? Ne reconnais-tu pas
Le visage sévère
D'un juge rigoureux qui se tient devant toi ?

Le Comte
Mon épouse… Mon épouse…

Arminda
Tais-toi, de grâce !

Le Comte
Monsieur…

Le Podestat
Silence.

Le Comte
Serpetta…
Serpetta
Pas un mot.

12 | ## No.18 Aria

Ramiro
Dolce d'amor compagna,
speranza lusinghiera,
in te quest'alma spera,
tutta riposa in te.
Tu mi sostieni in vita,
tu mi conduci in porto,
o amabile conforto
di mia sincera fe'.
(parte)

13 | ## Scena decima
Sala.
Il Podestà, Arminda, Serpetta, indi il Contino.

Recitativo

Podestà
Credimi nipotina
io son fuori di me; se il conte è reo
che cosa avrò da far?

Arminda
A voi non manca
maniera di salvarlo.

Serpetta
Se volete,
sol dipende da voi.

Podestà
Questo va bene:
ma se Ramiro intanto… ecco che viene.
(vedendo venire il Contino siede)

Contino *(al Podestà)*
Signore, eccomi pronto.
(ad Arminda)
A voi corro, sposina… in tal momento
tutto mi brilla il core… oh che contento!

Podestà *(grave e sostenuto)*
Olà, che fai? Che forse non ravvisi
il torbido sembiante
di un giudice severo a te davante?

Contino
Sposa… sposa…

Arminda
Deh taci.

Contino
Mio signore…

Podestà
Silenzio.

Contino
Serpetta…
Serpetta
Non parlate.

No.18. Aria

Ramiro
Sweet companion of love,
Flattering hope,
In you this soul trusts,
Relying wholly on you.
You keep me alive,
You guide me safely into harbour,
O kind comfort
Of my sincere love.
(Exit.)

Scene 10
A hall.
Podestà, Arminda, Serpetta, then the Count.

Recitative

Podestà
Believe me, my dear niece,
I am beside myself; if the Count is guilty,
What am I to do?

Arminda
You do not lack
For ways of saving him.

Serpetta
If you wish,
It depends entirely on you.

Podestà
Indeed so;
But if Ramiro, in the meantime . . . Here he comes.
(Seeing the Count arriving, he sits down.)

Count *(to the Podestà)*
Sir, I am ready.
(to Arminda)
I hasten to you, my dear fiancée . . . At this moment
My whole heart is radiant. Oh, what joy!

Podestà *(grave and distant)*
Ha, what are you doing? Do you not recognise
The grim features
Of a stern judge here before you?

Count
My wife . . . My wife . . .

Arminda
Pray be silent!

Count
Sir . . .

Podestà
Silence.

Count
Serpetta . . .
Serpetta
Do not speak.

Nr.18 Arie

Ramiro
Sanfte Gefährtin der Liebe,
süße Hoffnung,
auf dich vertraut meine Seele,
sie verlässt sich ganz auf dich.
Du erhältst mich am Leben,
du führst mich in den Hafen,
o süßer Trost
meiner aufrichtigen Liebe.
(*geht ab*)

10. Auftritt
Saal
Der Podestà, Arminda, Serpetta, dann der Graf

Rezitativ

Podestà
Glaub mir, liebe Nichte,
ich bin außer mir; wenn der Graf schuldig ist,
was soll ich da tun?

Arminda
Euch fehlt es nicht
an Möglichkeiten, ihn zu retten.

Serpetta
Wenn Ihr wollt,
es liegt an Euch.

Podestà
Das ist richtig:
doch wenn Ramiro inzwischen… Da kommt er.
(*er setzt sich, als er den Grafen kommen sieht*)

Graf (*zum Podestà*)
Mein Herr, hier bin ich.
(*zu Arminda*)
Zu Euch eile ich, liebe Braut… Jetzt nun
fließt mein Herz über… O welche Freude!

Podestà (*ernst und von oben herab*)
Nanu, was soll das? Siehst du nicht
die finstere Miene
des gestrengen Richters, vor dem du stehst?

Graf
Meine Gemahlin,… meine Gemahlin…

Arminda
Schweig, ich bitte dich!

Graf
Mein Herr…

Podestà
Ruhe!

Graf
Serpetta…
Serpetta
Kein Wort mehr!

Le Podestat
Réponds au juge :
Qui es-tu, quel est ton nom ?

Le Comte *(timidement)*
Comte Belfiore… celui qui… celui…
Enfin, le mari…

Le Podestat
Il suffit.
Dis-moi, connaissais-tu
La Marquise Onesti ?

Le Comte
Que répondre ?

Arminda *(bas, au Comte)*
Dis que tu ne sais pas.

Le Comte
Je ne la connais pas, voilà !

Le Podestat
Est-elle en vie ?

Le Comte
Non, Monsieur.

Serpetta *(bas, au Comte)*
Que dites-vous ?

Le Podestat
Elle est donc morte ?

Le Comte
Je ne sais… enfin… écoutez…

Le Podestat
On dit partout
Que c'est toi qui l'as tuée.

Le Comte
Hélas !… l'amour…
Enfin la jalousie…
Ce fut un hasard malheureux.

Le Podestat
C'en est assez.

Arminda
(Le sot !)

Le Podestat
Comte, songe à ta cause : d'un tel crime
Tu es accusé.
Si tu es innocent (et c'est ce que je crois),
Défends-toi, si tu le peux.

Scène 11
Les mêmes, Sandrina

Sandrina
Moi, je le défendrai.

Le Comte
Oh, destinée !

Arminda
Voilà qui est fort bien !

Podestà
Al giudice rispondi:
chi sei, come ti chiami?

Contino *(timido)*
Il Contino Belfiore… quello… il quale…
cioè lo sposo…

Podestà
Basta.
Dimmi, tu conoscesti
la Marchesina Onesti?

Contino
Che dirò?

Arminda *(piano al Contino)*
Di' che non sai.

Contino
Non la conosco, oibò.

Podestà
Ella vive?

Contino
No, signore.

Serpetta *(piano al Contino)*
Che dite?

Podestà
Dunque è morta?

Contino
Non so… cioè… ma senta…

Podestà
È pubblica la voce
che tu quella uccidesti.

Contino
Oibò… l'amore
cioè la gelosia…
fu casualità…

Podestà
Non più.

Arminda
(Che sciocco!)

Podestà
Conte, pensa a' tuoi casi: un tal delitto
a te viene imputato
se innocente tu sei (così l'intendo)
difenditi se puoi.

Scena undicesima
Sandrina, e detti.

Sandrina
Io lo difendo.

Contino
Oh sorte!

Arminda
Oh buona!

Podestà
Answer the judge:
Who are you, what is your name?

Count *(timidly)*
Count Belfiore . . . he who . . . the one . . .
That is, the husband . . .

Podestà
That will suffice.
Tell me, did you know
Marchesa Onesti?

Count
What should I say?

Arminda *(quietly, to the Count)*
Say you don't know.

Count
I don't know her, there now!

Podestà
Is she alive?

Count
No, Sir.

Serpetta *(quietly, to the Count)*
What are you saying?

Podestà
Then she is dead?

Count
I don't know . . . that is . . . listen . . .

Podestà
It is widely rumoured
That you killed her.

Count
Alas! Love . . .
I mean jealousy . . .
It was an accident.

Podestà
That's enough.

Arminda
(What a fool!)

Podestà
Count, think of your affairs: that is the crime
Of which you are accused.
If you are innocent (as I believe),
Defend yourself, if you can.

Scene 11
The same, Sandrina.

Sandrina
I will defend him.

Count
Oh, destiny!

Arminda
Oh, splendid!

Podestà
Antworte dem Richter:
wer bist du, wie heißt du?

Graf (*ängstlich*)
Graf Belfiore… der… welcher…
nun ja, der Bräutigam…

Podestà
Das genügt.
Sag mir, kanntest du
die Marchesa Onesti?

Graf
Was soll ich sagen?

Arminda (*leise zum Grafen*)
Sag, du weißt es nicht.

Graf
Ich kenne sie nicht, so ist es!

Podestà
Lebt sie noch?

Graf
Nein, Herr.

Serpetta (*leise zum Grafen*)
Was sagt Ihr da?

Podestà
Sie ist also tot?

Graf
Ich weiß es nicht… das heißt… doch hört…

Podestà
Es geht das Gerücht,
du habest sie ermordet.

Graf
Nun ja… die Liebe…
das heißt die Eifersucht…
Es waren unglückliche Umstände.

Podestà
Das genügt.

Arminda
(So ein Dummkopf!)

Podestà
Graf, bedenke deine Lage: dir wird
ein schweres Verbrechen zur Last gelegt;
wenn du unschuldig bist (wie ich vermute),
dann verteidige dich, wenn du kannst.

11. Auftritt
Sandrina und die Vorigen

Sandrina
Ich werde ihn verteidigen.

Graf
Gütiges Schicksal!

Arminda
Das ist ein starkes Stück!

Serpetta
Voilà qui est fort beau !

Arminda
Peut-être la paysanne…
Serpetta
…saura-t-elle quelque chose.

Le Podestat
Et que pourras-tu dire
Pour sa défense ?

Arminda
Parle,
Chère Sandrina.

Serpetta
Parle donc,
Chère amie.

Sandrina
Au Comte
Qu'a-t-on à reprocher ?
De quel crime est-il coupable ?

Le Podestat
D'avoir assassiné
La Marquise Onesti.

Sandrina
C'est une calomnie.
Violante fut blessée,
Mais elle n'est pas morte ; que chacun
La reconnaisse en moi ; oui, je suis Violante,
Grâces au ciel, je vis et lui ai pardonné.

Le Comte *(avec transport)*
Ah ! je l'avais bien dit… ma bien-aimée…

Le Podestat
Toi, Violante ?

Arminda *(à Sandrina, d'un ton railleur)*
Toi, marquise ?
Serpetta
Toi, une dame ?

Sandrina
Oui, c'est bien moi, je n'en ai pas menti…

Le Podestat
Le point est suspensif :
Il me faut consulter.
(Et cependant, si je dois perdre ma Sandrina,
Pour sûr, je commettrai quelque folie !)
(Il sort.)

Arminda
(e commence à douter ; mais Sandrina
Ou Violante, je cours
Préparer ma vengeance.
(Elle sort.)

Serpetta
Et moi aussi, je pars.
Advienne que pourra, je crois que je vais rire.
(Elle sort.)

Serpetta
Oh bella!

Arminda
Forse la villanella…

Serpetta
Qualche cosa saprà.

Podestà
Che dir potrai
in sua difesa?

Arminda
Parla,
Sandrina mia.

Serpetta
Di' pure,
cara amica.

Sandrina
Dal Conte
cosa mai si pretende?
Di qual delitto è reo?

Podestà
D'aver uccisa
la Marchesina Onesti.

Sandrina
È una calunnia.
Ferita fu Violante
ma non morì, ciascuno
vegga Violante in me; sì, quella io sono,
lode al cielo son viva e gli perdono.

Contino *(con trasporto)*
Ah lo dissi… mia cara…

Podestà
Tu Violante?

Arminda *(a Sandrina deridendola)*
Tu Marchesa?
Serpetta
Tu dama?

Sandrina
Sì, son io, né mentisco…

Podestà
Il punto è sospensivo:
si vada a consultare.
(Ma se perder dovrò Sandrina mia,
ah ch'io certo farò qualche pazzia.)
(parte)

Arminda
Comincio a dubitar; ma o sia Sandrina,
o sia Violante, in fretta
or vado a meditar la mia vendetta.
(parte)

Serpetta
Ancor io me n'andrò,
venga chi sa venire, io riderò.
(parte)

Serpetta
Oh, marvellous!

Arminda
Perhaps the country girl . . .

Serpetta
. . . knows something.

Podestà
What can you say
In his defence?

Arminda
Speak,
Dear Sandrina.

Serpetta
Tell us,
Dear friend.

Sandrina
What can the Count
Be accused of?
What crime is he guilty of?

Podestà
Of killing
Marchesa Onesti.

Sandrina
That is a calumny.
Violante was wounded,
But she did not die; let everyone here
See Violante in me: yes, I am she.
Heaven be praised, I am alive, and I pardon him.

Count *(rapturously)*
Ah, I was right . . . My beloved . . .

Podestà
You are Violante?

Arminda *(to Sandrina, mockingly)*
You, a marchesa?
Serpetta
You a lady?

Sandrina
Yes, it is I; I am not lying . . .

Podestà
The point is suspensive:
I must consult on it.
(But if I must lose my Sandrina,
I will certainly commit some folly!)
(Exit.)

Arminda
I'm beginning to have my doubts; but whether
She is Sandrina or Violante, I go in haste
To meditate my vengeance.
(Exit.)

Serpetta
I'll go too.
Come what may, I'll be laughing.
(Exit.)

Serpetta
Das ist ein starkes Stück!

Arminda
Vielleicht, dass die Bäuerin…

Serpetta
… etwas weiß.

Podestà
Was hast du
zu seiner Verteidigung zu sagen?

Arminda
Sprich,
meine liebe Sandrina.

Serpetta
Sprich frei heraus,
teure Freundin.

Sandrina
Was wird dem Grafen
denn zur Last gelegt?
Welches Verbrechens ist er schuldig?

Podestà
Die Marchesa Onesti
getötet zu haben.

Sandrina
Das ist eine Verleumdung.
Violante wurde verwundet,
aber sie starb nicht; ein jeder kann sie
in mir erkennen; ja, ich bin Violante, ich lebe,
dem Himmel sei Dank, und verzeihe ihm.

Graf (*freudig erregt*)
Ach, ich habe es ja gesagt… meine Geliebte…

Podestà
Du bist Violante?

Arminda (*höhnisch zu Sandrina*)
Du, eine Marchesa?
Serpetta
Du, eine Dame?

Sandrina
Ja, das bin ich, ich lüge nicht…

Podestà
Die Verhandlung ist unterbrochen:
das Gericht zieht sich zur Beratung zurück.
(Doch müsste ich meine Sandrina verlieren,
ich würde gewiss eine Torheit begehen!)
(*geht ab*)

Arminda
Ich fange an zu zweifeln; doch ob sie nun
Sandrina ist oder Violante, ich werde
schnellstens meine Rache planen.
(*geht ab*)

Serpetta
Ich gehe auch.
Wie auch immer, ich denke, ich werde lachen.
(*geht ab*)

Le Comte *(à Sandrina)*
Mon bien, mon adorée…
Je ne me contiens plus… Permets, je t'en conjure,
Qu'enfin sur cette main je dépose un baiser.
(Il veut lui baiser la main.)

Sandrina *(le repoussant)*
Arrière ! Vous rêvez.
J'ai feint d'être Violante afin de vous sauver,
Et me suis prévalu au moment opportun
De la très grande ressemblance
Que vous dites que j'ai
Avec la défunte Marquise.

Le Comte
Un coup braise, un coup glace : adieu, pauvre cervelle !

Sandrina
Allez, allez plutôt
Retrouver la charmante Arminda,
Retrouver votre tendre amour ;
Car de vous elle attend et la main et le cœur.
(Elle sort.)

Scène 12
Le Comte, seul.

N°19a. Récitatif

Le Comte
Ah ! Ne pars pas… écoute-moi !
Hélas ! elle me repousse… Eh bien, allons…
Mais doucement… le sol tremble sous moi
Et de sombres nuées
Autour de moi s'amassent.
Est-ce un tourbillon ? Une tempête ? Est-ce le jour ou [la nuit ?
Arminda, Violante,
Vous voulez me tuer ?
Eh bien, frappez, frappez !… Mais vous pleurez ?
À quoi bon ces larmes ?
Je veux mourir… Voici le tonnerre… la foudre
Qui s'abat sur mon front ; oh ! je te remercie,
Jupiter ami, toi seul
M'apportes le réconfort ;
Épouse, amie, pleurez ; hélas ! j'ai rendu l'âme !

N°19b. Air

Je sens déjà mon corps qui devient froid, tout froid,
Mon pied tremble, mon sang se fige,
Je puis respirer, mon cœur déjà défaille,
Je ne me soutiens plus… Hélas ! quel sort affreux !
Sur mon front et sur mon nez
Coule une sueur de glace.

Mais non ! Pourtant, je marche encore,
Mes yeux voient, et, l'âme ravie,
Je crois tout près d'ici entendre
Le chant d'un suave bouvreuil.
Peut-être suis-je ici dans les champs Élysées ?
Cela se pourrait bien… Mais oui, en vérité !
Chut ! Chut !… la brise murmure,
L'air me frôle de son haleine,
Je vois le soleil et le jour,
Non, je ne puis plus en douter ;
Quelle joie ; je suis encore,

Contino *(a Sandrina)*
Adorato mio bene…
io più non capo in me… lascia, deh lascia
che al fin su quella mano io possa…
(va per baciargli la mano)

Sandrina *(lo rigetta)*
Indietro. Vi sognate.
Quella mi finsi solo per salvarvi
e mi prevalsi a tempo
della gran somiglianza
che diceste aver io
colla morta Violante.

Contino
Una calda e una fredda; addio cervello.

Sandrina
Andate pure, andate
dalla vezzosa Arminda,
dal vostro dolce amore;
ella attende da voi la mano, il cuore.
(parte)

14 ## Scena dodicesima
Il Contino solo.

No.19a Recitativo

Contino
Ah non partir… m'ascolta,
oimè chi mi respinge… eh via, si vada…
ma piano… il suol traballa
ed un'oscura nebbia
mi va girando intorno
è turbine, è tempesta, è notte o giorno?
Arminda, Violante,
uccider mi volete?
Ecco ferite pur… ma voi piangete?
Che serve questo pianto,
voglio morir… ecco il tuono… ecco il fulmine,
che mi piomba sul capo; oh ti ringrazio,
Giove amico, tu solo,
tu mi rechi conforto,
sposa, amica, piangete; oimè! Son morto.

No.19b Aria

Già divento freddo, freddo,
trema il piè, s'arresta il sangue,
manca il fiato, il cor già langue,
più non reggo… oimè che caso!
Per la fronte e per il naso
scorre un gelido sudor.

Ma pian piano, pur cammino,
giro gl'occhi e con diletto
parmi udire qui vicino
un soave ciuffoletto,
sarò forse ai campi Elisi:
potria darsi… sì signor.
Zitto, zitto… il vento sibila.
Va strisciando l'aria intorno,
veggo il sole, veggo il giorno,
più non v'è da dubitar.
Che allegrezza; ancor ci sono,

Count *(to Sandrina)*
My beloved whom I adore . . .
I can no longer control myself! Ah, pray allow me
At last to kiss that hand . . .
(He attempts to do so.)

Sandrina *(repulsing him)*
Stand back! You are dreaming.
I pretended to be Violante only to save you,
Taking advantage at the right moment
Of the great resemblance
You say I bear
To the late Marchesa.

Count
Now she blows hot, now cold: farewell, my reason!

Sandrina
So go now, go instead
To see the charming Arminda,
Your sweet love;
She awaits your hand and your heart.
(Exit.)

Scene 12
The Count, alone.

No.19a. Recitative

Count
Ah, don't go! Listen to me!
Alas, she rejects me . . . Well then, let me go . . .
But hush . . . the earth trembles,
And a dark mist
Gathers around me.
Is it a whirlwind? A storm? Is it day or night?
Arminda, Violante,
Do you wish to kill me?
Then strike! But you weep?
What good are those tears?
I want to die . . . Here is the thunder, the lightning
Beating down on my head; oh, I thank you,
Kindly Jupiter, you alone
Bring me comfort;
My fiancée, my lover, weep, both of you! Alas, I die!

No.19b. Aria

Already I grow cold, cold as ice,
My foot trembles, my blood stops flowing,
I am short of breath, my heart beats weakly,
I can no longer stand . . . Alas, what a fate!
Cold sweat is pouring
Over my forehead and my nose.

But soft! I am still walking,
I turn my eyes and, with delight,
I think I can hear nearby
The sweet song of a bullfinch.
Am I perhaps in the Elysian Fields?
That may well be . . . Yes indeed!
Hush, hush! The wind whistles,
The air caresses me on all sides,
I see the sun and the daylight;
There can be no more room for doubt.
What joy; I still exist,

Graf (*zu Sandrina*)
Du meine innigst Geliebte…
Ich kann mich nicht länger bezähmen… lass mich,
ich bitte dich, lass mich endlich diese Hand küssen.
(*will ihr die Hand küssen*)

Sandrina (*weist ihn zurück*)
Zurück! Ihr träumt.
Ich gab mich nur für jene aus, um Euch zu retten,
und habe es mir rechtzeitig zunutze gemacht,
dass ich so große Ähnlichkeit habe,
wie Ihr selbst mir sagtet,
mit der verstorbenen Violante.

Graf
Einmal heiß, einmal kalt. Adieu, Verstand!

Sandrina
Geht nur, geht
zu Eurer reizenden Arminda,
zu Eurer zärtlichen Geliebten;
sie will Eure Hand und Euer Herz.
(*geht ab*)

12. Auftritt
Der Graf allein

Nr.19a Rezitativ

Graf
Ach, geh nicht… hör mich an!
Weh mir, sie weist mich zurück… Nun denn…
Doch unversehens… wankt der Boden unter
meinen Füßen und ein bedrohlicher Nebel
zieht sich um mich zusammen.
Ist es ein Sturm? Ein Unwetter? Ist es Nacht oder Tag?
Arminda, Violante,
wollt ihr mich töten?
Nur zu, verwundet mich… Aber ihr weint?
Was nützen diese Tränen?
Ich will sterben… Da, der Donner… der Blitz,
der auf mich niederfährt; oh, ich danke dir,
Jupiter, mein Freund, du allein
spendest mir Trost;
Braut, Freundin, weint; weh mir, ich sterbe!

Nr.19b Arie

Schon wird mein Körper kalt, ganz kalt,
es schlottert der Fuß, das Blut gefriert,
es stockt der Atem, das Herz wird schwach,
ich wanke… Weh mir, trauriges Los!
Von der Stirn und über die Nase
rinnt mir eiskalter Schweiß.

Doch nein! Noch kann ich gehen,
meine Augen sehen, und ich meine,
entzückt ganz in der Nähe den
lieblichen Ruf eines Dompfaffs zu hören.
Bin ich in den Gefilden der Seligen?
Das könnte es sein… Aber ja!
Still, still… es flüstert der Wind,
die Luft umschmeichelt mich,
ich sehe die Sonne, ich sehe den Tag,
daran gibt es keinen Zweifel.
Welche Freude, ich lebe noch,

CONTENTS
INHALT

Je pense et raisonne toujours :
Je suis vivant, mon cœur exulte,
À moi les plaisirs et la joie !
(Il sort.)

Scène 13
Nardo, puis le Podestat et Ramiro, et enfin Serpetta

Récitatif

Nardo
Oh ! pauvre de moi ! ma maîtresse,
Je l'ai cherchée partout et ne la puis trouver ;
Ah ! je crains bien…qui sait ?… peut-être au Comte
S'est-elle fait connaître… Ah ! cela ne se peut ;
Puisqu'elle-même m'a donné l'ordre formel
De ne me point découvrir à lui…
Mais on vient, cachons-nous !
Si je pouvais savoir…
(Il se retire et observe la scène.)

Ramiro *(discutant avec le Podestat)*
Il lui faut cependant prouver
Qu'elle est bien Violante.

Le Podestat
Cela s'entend ;
Mais à son parler franc et sans détours,
Je jurerais presque…

Ramiro
Ma foi, en attendant
Je resterai persuadé…

Serpetta *(feignant d'être hors d'haleine)*
Quelle aventure ! Quel histoire !
Sandrina s'est enfuie.

Le Podestat
Malheur ! Que dis-tu là ?

Nardo
(Enfuie ? Comment cela ?)

Ramiro
Je n'y puis rien comprendre.

Le Podestat
Ah ! Il n'y a pas de temps à perdre ;
Il faut la retrouver, je vais tout retourner,
Tout chambouler, tout chambarder !…
Vite, que tous se pressent !

Serpetta
Mais il fait déjà nuit.

Le Podestat
Qu'il fasse nuit ou jour,
Qu'on se mette, qu'on coure à sa recherche !
Mais non ! J'irai moi-même et je la trouverai.
(Il sort avec Ramiro.)

penso ancora, ancor ragiono:
sì son vivo, il cor mi brilla,
vo' godere e giubilar.
(parte)

15 **Scena tredicesima**
Nardo, poi il Podestà e Ramiro, indi Serpetta.

Recitativo

Nardo
Oh poveretto me! La padroncina
per tutto ho ricercata e non si trova;
ah, ch'io temo… chi sa… forse al Contino
si sarà palesata… eh non può stare;
s'ella stessa mi diede ordine espresso
di non scoprirmi a lui…
Ma qui gente ne viene, vo' celarmi
se potessi indagare…
(si ritira e sta in osservazione)

Ramiro *(discorrendo col barone)*
Deve però provare
che Violante ella sia.

Podestà
Questo s'intende;
ma pur dal suo parlar libero e franco
quasi scommetterei…

Ramiro
E ben, qualora
resterò persuaso…

Serpetta *(finge di essere affannata)*
Che accidente, che caso!
È fuggita Sandrina.

Podestà
Oimè! Che dici!

Nardo
(Fuggita, come mai!)

Ramiro
Non mi capacito.

Podestà
Ah non si perda tempo;
si deve ritrovar, farò fracassi
precipizi, ruine…
Presto vadino tutti.

Serpetta
Ma già siamo alla notte.

Podestà
O notte o giorno,
si mandi, si spedisca a ricercarla…
eh no, che andrò in persona per trovarla.
(parte con Ramiro)

I still think, I still reason:
I am alive, my heart is radiant with happiness,
I want to rejoice and exult!
(Exit.)

Scene 13
Nardo, then the Podestà and Ramiro, and finally Serpetta.

Recitative

Nardo
Oh, poor me! I've looked everywhere
For my mistress, and I can't find her;
Ah, I'm afraid! Who knows? Maybe she has revealed
Her identity to the Count. But no, that cannot be,
For she herself expressly ordered me
Not to tell him who I am.
But someone is coming, I'll hide.
If I could find out what's going on . . .
(He withdraws and watches the stage.)

Ramiro *(in discussion with the Podestà)*
But she will have to prove
That she really is Violante.

Podestà
Yes, of course;
But from the frank and candid way she speaks,
I could almost swear . . .

Ramiro
Well, for the moment
I will remain convinced . . .

Serpetta *(pretending to be out of breath)*
What a mishap, what a calamity!
Sandrina has run away.

Podestà
Alas, what are you saying?

Nardo
(Run away? Why would she have done that?)

Ramiro
I can't understand it.

Podestà
Ah, there is no time to be lost!
She must be found: I will make a row,
Wreak ruin and destruction!
Quick, come on everyone!

Serpetta
But it's already night.

Podestà
Whether it's night or day,
Get moving, hurry up and look for her!
But no! I'll go and find her myself.
(Exit with Ramiro.)

ich denke und überlege noch:
ja, ich bin am Leben, mein Herz jubelt,
ich will mich freuen und frohlocken.
(*geht ab*)

13. Auftritt
Nardo, dann der Podestà und Ramiro, darauf Serpetta

Rezitativ

Nardo
O ich Ärmster! Ich habe meine Herrin
überall gesucht und kann sie nicht finden;
ach, ich fürchte… wer weiß… vielleicht hat sie sich
dem Grafen zu erkennen gegeben… doch nein,
das kann nicht sein, hat sie mir doch befohlen,
mich ihm nicht zu entdecken…
Doch da kommen Leute, ich will mich verstecken,
es könnte sein, dass man nachforscht…
(*er tritt beiseite und beobachtet die Szene*)

Ramiro (*im Gespräch mit dem Podestà*)
Sie muss jedoch beweisen,
dass sie Violante ist.

Podestà
Das versteht sich;
doch ihre freimütige, beherzte Rede zeigt mir,
fast möchte ich wetten…

Ramiro
Nun gut, einstweilen
bin ich überzeugt…

Serpetta (*gibt vor, außer Atem zu sein*)
Was für ein Unglück, was für ein Missgeschick!
Sandrina ist entflohen.

Podestà
Weh mir! Was sagst du da?

Nardo
(Entflohen? Wieso denn das?)

Ramiro
Das verstehe ich nicht.

Podestà
Ach, da ist keine Zeit zu verlieren;
man muss sie wiederfinden, ich werde
alles durchsuchen, alles auf den Kopf stellen…
Es sollen sofort alle hier antreten!

Serpetta
Aber es ist schon Nacht.

Podestà
Ob Nacht oder Tag,
man spute sich, nach ihr zu fahnden…
Doch nein, ich werde selbst nach ihr suchen.
(*geht ab mit Ramiro*)

Scène 14
Serpetta, Nardo en observation.

Serpetta
Va, va ! mais cette fois,
J'aimerais te casser les dents !

Nardo
(Si je pouvais
Tirer quelque chose d'elle.)

Serpetta
Elle croyait,
Cette sotte de jardinière,
En se faisant passer pour une dame,
Mettre tout le monde en émoi :
C'est à bon droit qu'Arminda
L'a fait transporter
Dans un lieu écarté,
Là-bas, dans la proche forêt,
Pleine d'affreuses bêtes, et peut-être à présent
Quelque loup affamé est-il en train de la dévorer.

Nardo
(Ciel ! Qu'entends-je ? Au Comte sur-le-champ
Il faut apprendre… Pauvre Violante !)
(Il sort précipitamment.)

Serpetta
D'un côté, cela me chagrine, mais de l'autre,
Elle l'a bien cherché ! Et de nos jours
Il faut être un fin politique, savoir feindre,
Et en amour user de discrétion,
Sans révéler jamais ce qu'on a dans le cœur.

N°20. Air

Serpetta
Qui veut jouir du monde
Qu'il le laisse aller comme il va.
De rien je ne me trouble,
Je le prends comme il vient.
Je sais bien qu'une fille
Doit avoir un bon cœur,
Être franche et sincère ;
Mais de nos jours, avec les hommes,
Cela ne sert de rien.
Il faut être finaude,
Faire l'indifférente,
Feindre la modestie,
Jouer la chattemite
Et savoir les flatter.
Lorsque j'étais fillette,
Maman m'apprit cela,
Et je suis ses leçons.
(Elle sort.)

Scène 15
Un lieu désert et montagneux, avec d'anciens aqueducs en partie en ruines, au milieu desquels s'ouvre l'accès à une grotte.
Sandrina, apeurée et tremblante ; on voit s'enfuir précipitamment plusieurs personnes qui l'ont abandonnée.

Scena quattordicesima
Serpetta e Nardo in osservazione.

Serpetta
Va' pur, ma questa volta
ti strapperei li denti.

Nardo
(Potessi da costei
ricavar qualche cosa.)

Serpetta
Si credeva
la sciocca giardiniera
con spacciarsi una dama
metter tutti in scompiglio:
e Arminda con ragione
l'ha fatta trasportare
in un luogo remoto
qui nel bosco vicino,
pieno d'animalacci e forse adesso
qualche lupo affamato la divora.

Nardo
(Oimè che sento! Al Conte in quest'istante
vado a svelar… povera Violante!)
(parte in fretta)

Serpetta
Da una parte mi spiace, ma dall'altra
se l'è andata cercando: ed oggigiorno
politica ci vuol, bisogna fingere
ed usar secretezza nell'amore,
né dir giammai, quel che serbiam nel core.

16 | **No.20 Aria**

Serpetta
Chi vuol godere il mondo
lo lasci come sta.
Di niente mi confondo,
lo prendo come va.
Lo so che una fanciulla
dev'esser di buon cuore,
andar sincera e schietta;
ma ciò non serve a nulla
cogl'uomini oggidì.
Bisogna esser accorta,
mostrarsi indifferente,
finger la modestina,
fare la gattamorta,
saperli lusingar.
Quand'ero ancor fanciulla
mamma mi diè la scuola,
la voglio seguitar.
(parte)

17 | **Scena quindicesima**
Luogo deserto ed alpestre di antichi acquedotti in parte rovinati fra' quali vi è una grotta oscura praticabile.
Sandrina timorosa e tremante, nell'atto che si vedono precipitosamente fuggire diverse Persone che l'hanno ivi lasciata.

Scene 14
Serpetta; Nardo watching her from the side.

Serpetta
All right, all right! But this time
I'd like to pull your teeth out!

Nardo
(If I could
Get something out of her!)

Serpetta
She thought,
That silly gardener's girl,
That by passing herself off as a lady
She would throw everything into confusion:
Arminda was quite right
To have her taken away
To a remote place
In the woods near here
That's full of horrible beasts; maybe right now
Some famished wolf is devouring her.

Nardo
(Heavens, what do I hear? I must tell the Count
This very moment . . . Poor Violante!)
(Exit in haste.)

Serpetta
On the one hand, I'm sorry for her; but on the other,
She was asking for it! And nowadays
You have to be a politician, to know how to feign
And practise discretion in love,
Without ever saying what you feel in your heart.

No.20. Aria

Serpetta
She who wants to enjoy the world
Must leave it as she finds it.
I don't let anything bother me,
I take things as they come.
I know that a girl
Ought to have a good heart,
And be sincere and honest;
But that's no use at all
With men as they are nowadays.
You have to be crafty,
Show that you're indifferent,
Feign modesty,
Play the slyboots,
And know how to flatter them.
When I was still a little girl
Mother gave me that advice,
And I'll follow it.
(Exit.)

Scene 15
A deserted, hilly place, with half-ruined ancient aqueducts, in the middle of which lies the opening to a dark cave.
Sandrina, frightened and trembling; we see several people who have abandoned her running off quickly.

14. Auftritt
Serpetta, Nardo in seinem Versteck

Serpetta
Geh nur, aber diesmal
sollst du dir die Zähne ausbeißen!

Nardo
(Könnte ich doch
von ihr etwas erfahren.)

Serpetta
Glaubte doch
diese törichte Gärtnerin,
sie könnte allgemeine Verwirrung stiften,
indem sie sich als Edelfräulein ausgab:
Arminda hatte ganz recht,
sie fortschaffen zu lassen
an einen schwer zugänglichen Ort
hier im nahegelegenen Wald, in dem
es von wilden Tieren wimmelt, und vielleicht
frisst sie gerade ein hungriger Wolf.

Nardo
(Weh mir, was muss ich hören! Ich will sogleich
den Grafen davon in Kenntnis setzen… Arme Violante!)
(*eilig ab*)

Serpetta
Einerseits tut sie mir leid, andererseits aber
hat sie es sich selbst zuzuschreiben: und heutzutage
muss man diplomatisch sein, man muss sich verstellen
und diskret sein in Liebesdingen,
darf niemals sagen, wie einem ums Herz ist.

Nr.20 Arie

Serpetta
Wer die Welt genießen will,
der lasse sie, wie sie ist.
Ich errege mich über nichts,
ich nehme es, wie es kommt.
Ich weiß, ein Mädchen
sollte gutherzig sein,
ehrlich und offen;
doch das nützt nichts
bei den Männern heutzutage.
Man muss schlau sein,
sich gleichgültig zeigen,
die Sittsame mimen,
sich unwissend stellen,
muss zu schmeicheln wissen.
Als ich ein junges Mädchen war,
gab mir die Mutter diesen Rat,
und den will ich befolgen.
(*geht ab*)

15. Auftritt
Verlassene, unwirtliche Gegend mit teilweise eingestürzten Aquädukten, dazwischen ein dunkler Höhleneingang.
Sandrina, furchtsam und zitternd; man sieht mehrere Gestalten in großer Hast weglaufen, sie dort zurücklassend.

N°21. Air

Sandrina
Cruels, oh Dieu ! arrêtez-vous !
Vous me laissez seule en ces lieux…
Infortunée !… Qui m'aidera ?
Qui donc me portera secours ?
Ô dieux, hélas ! je suis perdue,
Prenez pitié de mon malheur.

Récitatif

Sandrina
Où suis-je ? Qu'est-il arrivé ?
En ces lieux je fus donc conduite,
Hélas ! pour y mourir ! Dieux miséricordieux,
Si ma douleur et mes larmes vous touchent,
De grâce, guidez mes pas !…
Mais, oh Dieu ! parmi ces rochers
Je ne sais où je me dirige…
Où que mes regards se portent, je ne vois
Qu'images d'horreur, et je n'entends
Que les voix de ma douleur, de mon tourment.

N°22. Cavatine

Sandrina
Ah ! les larmes, les sanglots,
Font que je respire à peine :
Je n'ai plus ni voix ni force
Et mon âme m'abandonne.

Récitatif

Sandrina
Il n'est personne ici qui m'entende ou me voie,
Hélas ! mon pied vacille…
Le cœur me manque… Oh, dieux !
J'entends un bruit terrible et je crois voir,
Parmi ces verts feuillages,
Un horrible serpent
Qui par ses sifflements… Hélas ! Où me cacher ?
Où courir ?… Que ferai-je ?… Ici, oui, il me semble…
Je ne me trompe pas… une grotte ;
Pénétrons, oui, et tâchons de sauver
Cette vie misérable ;
Assiste-moi, ô Ciel ! prête-moi ton secours !
(Elle se réfugie dans la grotte.)

Scène 16
Sandrina, le Comte et Nardo, s'appuyant au bras l'un de l'autre, puis Arminda, le Podestat et Serpetta, enfin Ramiro.

N°23. Final II (Septuor)

Le Comte
Parmi les ombres et la nuit,
Parmi les ronces et les pierres,
Mon cher Nardo, guide mes pas,
Car je ne sais plus où je vais.

Nardo
Quelle ténèbres, quel effroi !
Avançons à pas mesurés :
Ce devrait être ici l'endroit
Où nous pourrons la retrouver.

No.21 Aria

Sandrina
Crudeli, oh dio! Fermate:
qui sola mi lasciate…
misera… chi m'aiuta,
soccorso chi mi dà.
Ah numi, son perduta,
muovetevi a pietà.

Recitativo

Sandrina
Dove son! Che m'avvenne!
Dunque son qui condotta
infelice, a morir! Numi pietosi,
se vi muove il dolore, il pianto mio,
deh guidate i miei passi…
Ma oh dio! Per questi sassi
non so dove m'inoltro…
Dovunque il guardo io giro, altro non vedo
che immagini d'orror e solo io sento
le voci del mio duol, del mio tormento.

18 | No.22 Cavatina

Sandrina
Ah dal pianto, dal singhiozzo
respirar io posso appena:
non ho voce, non ho lena,
l'alma in sen mancando va.

Recitativo

Sandrina
Ma qui niuno m'ascolta e niun si vede,
ahi che vacilla il piede…
Manca lo spirto… oh dèi!
Odo strepito e parmi
veder tra quelle fronde
un orrido serpente
che coi sibili… oimè… dove mi celo,
dove corro… che fo… quivi… mi sembra.
Ah non m'inganno… un antro,
in questo, sì, vedrò pur di salvare
questa misera vita;
assistetemi voi, oh cieli, aita.
(si ricovera dentro la grotta)

19 | Scena sedicesima
Il Contino e Nardo, appoggiati l'un l'altro per il braccio e detta, poi Arminda, indi il Podestà e Serpetta, finalmente Ramiro.

No.23 Finale II (Settetto)

Contino
Fra quest'ombre o questo scuro,
fra le spine o fra li sassi,
Nardo mio, guida i miei passi,
ch'io non so dove m'andar.

Nardo
Oh che tenebre, che orrore,
camminiamo a poco a poco:
esser qui dovrebbe il loco
di poterla ritrovar.

No.21. Aria

Sandrina
Cruel men, oh God, stop!
You leave me alone here . . .
Woe is me! Who will help me?
Who will come to my aid?
Ah, ye Gods, I am lost,
Be moved to pity for me.

Recitative

Sandrina
Where am I? What has happened?
So I have been brought here,
Wretch that I am, to die! Merciful Gods,
If you are moved by my sorrow and my tears,
I beg you, guide my steps . . .
But, oh God! Among these rocks
I don't know where I'm going . . .
Wherever I turn my gaze, I see only
Images of horror, and hear only
The sounds of my grief, my torment.

No.22. Cavatina

Sandrina
Ah, for weeping and sobbing
I can scarcely breathe:
I have no voice, no energy left,
And my soul faints in my breast.

Recitative

Sandrina
There is no one here to hear me or see me.
Alas, my foot falters . . .
My spirit fades . . . Oh Gods!
I hear a dreadful din and I seem to see,
Amid the leaves,
A horrible serpent
That hisses . . . Alas! Where can I hide?
Where can I run? What can I do? . . . Here, I think
. . . I am not mistaken – a cave;
Let me enter it, yes, and try to save
This miserable life;
Assist me, O Heavens, come to my aid!
(She takes shelter in the cave.)

Scene 16
Sandrina, the Count and Nardo, leaning on each other's arms, then Arminda, the Podestà and Serpetta, and finally Ramiro.

No.23. Finale II (Septet)

Count
Amid these dark shadows,
Among the thorns and the rocks,
My dear Nardo, guide my steps,
For I don't know where I'm going.

Nardo
What darkness, what horror!
Let us proceed little by little:
This must be the place
Where we should find her.

Nr.21 Arie

Sandrina
Grausame, o Gott! Bleibt stehen!
Lasst ihr mich hier allein?…
Ich Elende… Wer steht mir bei,
wer kommt mir zu Hilfe?
O Götter, ach, ich bin verloren,
habt Erbarmen mit mir!

Rezitativ

Sandrina
Wo bin ich? Wie geschieht mir?
Hat man mich also hierher geführt,
ach, dass ich sterbe! Barmherzige Götter,
wenn mein Schmerz, meine Tränen euch rühren,
lenkt, ich bitte euch, meine Schritte!…
Aber, o Gott, in diesem Felsengewirr
weiß ich nicht, wohin mich wenden…
Wohin ich auch blicke, ich sehe nichts
als Schreckensbilder, und ich höre nur
die Stimmen meines Schmerzes, meiner Qual.

Nr.22 Kavatine

Sandrina
Ach, das Weinen und Schluchzen
nimmt mir fast den Atem:
ich habe keine Stimme, keine Kraft
und ich verliere den Mut.

Rezitativ

Sandrina
Es hört und sieht mich hier keiner,
weh mir, wankend sind meine Schritte…
Die Lebensgeister schwinden… o Götter!
Ich höre ein Geräusch und mir scheint,
ich sehe zwischen dem Blattwerk dort
eine grauenerregende Schlange,
die zischend… Weh mir! Wo mich verstecken?
Wohin fliehen?… Was tun?… Dort, ja, mir scheint…
Es ist keine Täuschung… eine Grotte;
ich will hineingehen und zusehen,
dass ich dieses armselige Leben rette.
Steh mir bei, o Himmel, hilf!
(*flüchtet sich in die Grotte*)

16. Auftritt
Sandrina, der Graf und Nardo, sich gegenseitig stützend, dann Arminda, darauf der Podestà und Serpetta, zuletzt Ramiro.

Nr.23 Finale II (Sextett)

Graf
In diesem Dunkel, in dieser Finsternis,
durch Dornen und Felsen
lenke, mein lieber Nardo, meine Schritte,
denn ich weiß nicht mehr, wo ich bin.

Nardo
Welche Finsternis, welches Grauen!
Lasst uns bedachtsam weitergehen:
dies müsste der Ort sein,
wo sie zu finden ist.

Sandrina
Je crois entendre près d'ici
Un murmure encore indistinct :
Hélas ! seule la mort, oh Dieu,
Peut mettre un terme à mes tourments.

Arminda
Dans ce désert affreux,
Le Comte, au désespoir,
Sans doute est arrivé
Pour y chercher sa belle.

Le Comte
J'entends un bruit de ce côté.

Sandrina
Je veux en avoir l'assurance.

Nardo
Je vais me rapprocher encore.
(Ils se rapprochent peu à peu et observent avec attention.)

Arminda
J'entends du monde par ici.

Sandrina, Arminda, le Comte et Nardo
Tendons plus finement l'oreille.

Le Podestat
À marcher ainsi dans le noir,
Bien qu'à pas mesurés j'avance,
Mon pied à chaque instant trébuche
Et je vais me casser le nez.

Serpetta
Seule, seulette, doucement,
Ici je suis venue aussi
Pour voir comment va mon affaire
Et savoir ce que je ferai.

Le Comte
Qui va là ?

Sandrina
Hélas ! Pauvre de moi !

Le Podestat
Qui s'avance ?

Serpetta
Ah ! Malheureuse !

Nardo
Laissez passer !

Arminda
Ah ! quel effroi !

Sandrina, Serpetta, Arminda, le Comte, le Podestat et Nardo
Quel murmure, quel bruit,
Et pas moyen de décamper !

Le Podestat *(à Arminda, croyant parler à Sandrina)*
Est-ce vous, chère Sandrina ?

Arminda *(au Podestat, croyant parler au Comte)*
Oui, c'est moi. (Voici le Comte.)

Sandrina
Parmi udire qui d'appresso
un confuso mormorio:
ah che sol la morte, oh dio!
può dar fine al mio penar.

Arminda
In quest'orrido deserto
sarà certo capitato
il Contino disperato
la sua bella a ricercar.

Contino
Odo là qualche rumore.

Sandrina
Voglio bene assicurarmi.

Nardo
Voglio un poco più accostarmi.
(si vanno accostando a poco a poco e si mettono in attenzione)

Arminda
Sento gente in quella parte.

Sandrina, Arminda, Contino e Nardo
Starò meglio ad ascoltar.

Podestà
Camminando così al buio
benché vada a passo lento,
vo inciampando ogni momento,
e dovrò precipitar.

Serpetta
Sola sola, piano piano
son venuta qui ancor'io
per vedere il fatto mio
e potermi regolar.

Contino
Chi va là?

Sandrina
Oimè meschina!

Podestà
Chi s'avanza?

Serpetta
Ah poverina!

Nardo
Date il passo.

Arminda
Ahi che terrore!

Sandrina, Serpetta, Arminda, Contino, Podestà e Nardo
Che sussurro, che rumore,
e nemmen posso scappar.

Podestà *(ad Arminda credendola Sandrina)*
Siete voi Sandrina mia?

Arminda *(al Podestà credendolo il Contino)*
Sì son io. (Quest'è il Contino.)

Sandrina
I think I can hear nearby
A confused murmur:
Ah, death alone, oh God,
Can put an end to my suffering.

Arminda
To this dreadful wilderness
The despairing Count
Has certainly come
To look for his sweetheart.

Count
I hear a noise over there.

Sandrina
I want to be quite sure.

Nardo
I want to get a bit closer.
(They gradually approach and observe attentively.)

Arminda
I can hear people near here.

Sandrina, Arminda, Count, Nardo
I'll be able to hear better here.

Podestà
Walking through the dark like this,
Even though I move slowly,
I keep stumbling
And I'll end up falling over.

Serpetta
All alone, on the quiet,
I've come here too
To see how things are going for me
And be able to act accordingly.

Count
Who goes there?

Sandrina
Alas! Woe is me!

Podestà
Who comes forward?

Serpetta
Oh, poor me!

Nardo
Make way there!

Arminda
Oh, what a fright!

Sandrina, Serpetta, Arminda, Count, Podestà, Nardo
What whispering, what noise,
And there's no way to escape!

Podestà *(to Arminda, thinking she is Sandrina)*
Is that you, my Sandrina?

Arminda *(to the Podestà, thinking he is the Count)*
Yes, it is I. (That's the Count.)

Sandrina
Mir ist, als hörte ich nahebei
ein unbestimmtes Raunen.
Ach, nur der Tod, o Gott, kann
meinem Leiden ein Ende machen.

Arminda
In diese grauenvolle Wüstenei
ist der verzweifelte Graf
sicherlich geraten,
um seine Schöne zu suchen.

Graf
Ich höre dort etwas.

Sandrina
Ich will mich vergewissern.

Nardo
Ich will noch näher gehen.
(*forschend um sich blickend, nähern sie sich einander*)

Arminda
Ich höre Menschen kommen.

Sandrina, Arminda, der Graf und Nardo
Ich bleibe besser stehen, um zu horchen.

Podestà
Wenn ich so im Dunkeln gehe,
obschon bedächtigen Schritts,
könnte ich jederzeit straucheln
und müsste zu Boden stürzen.

Serpetta
Ganz allein, ganz heimlich
bin auch ich hierher gekommen,
um zu sehen, wie meine Sache steht,
dass ich mich danach richten kann.

Graf
Wer da?

Sandrina
Weh mir, ich Unglückliche!

Podestà
Wer wagt es?

Serpetta
Ach, ich Ärmste!

Nardo
Aus dem Weg!

Arminda
Ach, welch ein Schrecken!

Sandrina, Serpetta, Arminda, der Graf, der Podestà und Nardo
Was für ein Munkeln, was für ein Raunen,
und keine Möglichkeit zu fliehen!

Podestà (*zu Arminda, die er für Sandrina hält*)
Seid Ihr es, meine liebe Sandrina?

Arminda (*zum Podestà, den sie für den Grafen hält*)
Ja, ich bin es. (Das ist der Graf.)

Le Comte *(à Serpetta, croyant parler à Sandrina)*
Est-ce vous, Sandrina, mon aimée ?

Serpetta *(au Comte, croyant parler au Podestat)*
Oui, c'est moi. (C'est le Podestat.)

Nardo *(à Sandrina)*
Est-ce vous, chère maîtresse ?

Sandrina
C'est Nardo, point de frayeur.

Ensemble
Sandrina, Serpetta et Arminda
Quel bonheur, ah ! quelle joie,
Enfin je l'ai retrouvé !

Le Comte, le Podestat et Nardo
Quel bonheur, ah ! quelle joie,
Enfin je l'ai retrouvée !

Ramiro *(à la cantonade)*
Amis, arrêtez-vous ici,
Cachez-vous pour un instant,
Je vous appellerai quand il en sera temps.

Le Podestat
On vient encore.

Arminda
Ah ! quel malheur !

Le Comte
Mais parlez donc !

Serpetta
Quelle frayeur !

Nardo
Arrière !

Sandrina
Ah ! qu'est-ce donc ?

Ramiro *(entrant, à Arminda)*
Je m'en vais tout découvrir.

Le Podestat
Allons, partons.

Arminda
Me voici prête.

Le Comte *(à Serpetta)*
Partons vite.

Serpetta
Je suis prête.

Nardo
Qu'allons-nous faire ?

Sandrina
Je tremble, oh Dieu !

Sandrina, Serpetta, Arminda, le Comte, le Podestat et Nardo
Ah ! mon cœur dans mon sein chancelle
Et semble prêt à défaillir.

Contino *(a Serpetta credendola Sandrina)*
Siete voi Sandrina amata?

Serpetta *(al Contino credendolo il Podestà)*
Sì, son io. (È il Podestà.)

Nardo *(a Sandrina)*
Siete voi mia padroncina?

Sandrina
Questo è Nardo, non pavento.

Insieme
Sandrina, Serpetta e Arminda
Che piacere, che contento,
l'ho saputo ritrovar.

Contino, Podestà e Nardo
Che piacere, che contento,
l'ho saputa ritrovar.

20 **Ramiro** *(verso la scena)*
Qui fermate amici il piede,
nascondetevi per poco,
che a suo tempo chiamerò.

Podestà
Vien più gente.

Arminda
Che sventura!

Contino
Dia la voce!

Serpetta
Che paura!

Nardo
Torni indietro!

Sandrina
Ah cosa è questa!

Ramiro *(ad Arminda) (entra)*
Ora il tutto scoprirò.

Podestà
Via, partiamo.

Arminda
Eccomi pronta.

Contino *(a Serpetta)*
Presto andiam.

Serpetta
Pronta son io.

Nardo
Che facciamo?

Sandrina
Tremo, oh dio!

Sandrina, Serpetta, Arminda, Contino, Podestà e Nardo
Ah vien meno il cor nel seno
e più reggere non sa.

Count *(to Serpetta, thinking she is Sandrina)*
Is that you, Sandrina, my love?

Serpetta *(to the Count, thinking he is the Podestà)*
Yes, it is I. (That's the Podestà.)

Nardo *(to Sandrina)*
Is that you, dear mistress?

Sandrina
It's Nardo, I don't need to be afraid.

Together
Sandrina, Serpetta, Arminda
What happiness, what joy,
I have found him!

Count, Podestà, Nardo
What happiness, what joy,
I have found her!

Ramiro *(from offstage)*
Stay here, my friends,
And hide for a while;
I will call you when it's time.

Podestà
Here come more people.

Arminda
Ah, what misfortune!

Count
Call out!

Serpetta
What a scare!

Nardo
Go back!

Sandrina
Ah, what's this?

Ramiro *(entering, to Arminda)*
Now I will discover everything.

Podestà
Come, let's go.

Arminda
I am ready.

Count *(to Serpetta)*
Let's go quickly.

Serpetta
I'm ready.

Nardo
What are we going to do?

Sandrina
I tremble, oh God!

Sandrina, Serpetta, Arminda, Count, Podestà, Nardo
Ah, my heart faints in my bosom
And cannot bear any more.

Graf (*zu Serpetta, die er für Sandrina hält*)
Seid Ihr es, meine geliebte Sandrina?

Serpetta (*zum Grafen, den sie für den Podestà hält*)
Ja, ich bin es. (Das ist der Podestà.)

Nardo (*zu Sandrina*)
Seid Ihr es, meine liebe Herrin?

Sandrina
Das ist Nardo, kein Grund, sich zu ängstigen.

Zusammen
Sandrina, Serpetta und Arminda
Welche Freude, welches Glück,
ich habe ihn wiedergefunden!

Graf, Podestà und Nardo
Welche Freude, welches Glück,
ich habe sie wiedergefunden!

Ramiro (*hinter den Kulissen*)
Macht hier halt, Freunde,
verbergt euch noch eine Weile,
ich rufe euch, wenn es so weit ist.

Podestà
Da sind noch andere.

Arminda
Ach, wie schade!

Graf
Sag doch etwas!

Serpetta
Mir ist bang!

Nardo
Zurück!

Sandrina
Ach, was ist das?

Ramiro (*tritt auf, zu Arminda*)
Gleich wird von mir alles aufgeklärt.

Podestà
Kommt, wir gehen.

Arminda
Ja, ich bin bereit.

Graf (*zu Serpetta*)
Schnell, lass uns gehen.

Serpetta
Ich bin bereit.

Nardo
Was sollen wir tun?

Sandrina
Mir ist bang, o Gott!

Sandrina, Serpetta, Arminda, der Graf, der Podestà und Nardo
Ach, mir schwindet der Mut,
ich kann mich kaum mehr aufrecht halten.

Ramiro *(vers la coulisse, d'où apparaît la lueur vive de torches allumées)*
Courez, amis, hâtez vos pas,
Venez tous par ici bien vite.
Je suis heureux, réconforté,
D'une fortune si propice !
(Tous, surpris, se regardent avec étonnement.)

Le Comte
Serpetta, ici ?

Serpetta
Quoi ? Le Comte ?

Le Podestat
Ma nièce ?

Arminda
Le Podestat ?

Tous
Quelle surprise inattendue !
Que va-t-il advenir de nous ?

Arminda *(au Podestat)*
Eh là ! Vous vous trompez,
Je ne suis pas celle que vous cherchez.

Sandrina *(à Nardo)*
Allons, vous voulez rire,
Cette belle, ce n'est pas moi.

Serpetta *(au Comte)*
Eh ! vous vous méprenez !
Je ne suis pas encore folle !

Le Comte, le Podestat et Nardo
Bravo, en vérité,
Le coup est réussi,
Il n'y a plus moyen
D'y rien changer.

Arminda *(au Comte)*
Ah ! scélérat, infâme,
Ah ! traître !
Tu vas connaître
Ma vengeance !

Le Podestat *(à Sandrina)*
Ah ! barbare, inhumaine,
Ah ! cœur ingrat,
Au fond de moi déjà
S'éveille ma fureur !

Sandrina
Hélas ! ma tête
Tourne et chancelle,
Et le sol sous mes pas
Semble se dérober.

Nardo *(à Serpetta)*
Fais comme il te plaira,
Celui-là te dédaigne.

Serpetta *(à Nardo)*
Ceci ne devrait guère
Vous causer de tourment.

Ramiro *(à Arminda)*
Pourquoi cruelle,
Tant de rigueur ?

Ramiro *(verso la scena da dove apparisce un gran chiarore di faci accese)*
Via correte, amici, a volo,
su venite un poco qua.
Mi rallegro, mi consolo
di sì gran felicità.
(tutti sorpresi, guardandosi con ammirazione)

Contino
Qui Serpetta?

Serpetta
Qui il Contino?

Podestà
La nipote?

Arminda
Il Podestà?

Tutti
Che sorpresa inaspettata,
ah di noi che mai sarà!

Arminda *(al Podestà)*
Eh v'ingannate,
io non son quella.

Sandrina *(a Nardo)*
Eh voi scherzate,
non son la bella.

Serpetta *(al Contino)*
Eh voi sbagliate,
non son già matta.

Contino, Podestà e Nardo
Bravi da vero
l'abbiamo fatta.
Né la potremo
più rimediar.

Arminda *(al Contino)*
Ah, vile indegno,
ah traditore,
or or vedrai
la mia vendetta.

Podestà *(a Sandrina)*
Ah, donna barbara,
ingrato core,
già nel mio seno
l'ira si desta.

Sandrina
Oimè! Vacilla,
gira la testa,
parmi che il suolo
vada a mancar.

Nardo *(a Serpetta)*
Fa' ciò che vuoi,
quello ti sprezza.

Serpetta *(a Nardo)*
Questo non deve
premere a lei.

Ramiro *(ad Arminda)*
Perché, tiranna,
cotanta asprezza.

Ramiro *(towards the wings, where an intense gleam of lighted torches may be seen)*
Run, my friends, as fast as you can,
Come over here.
I am happy and comforted
By such good fortune!
(Surprised, all look at each other in astonishment.)

Count
Serpetta, here?

Serpetta
The Count, here?

Podestà
My niece?

Arminda
The Podestà?

All
What an unexpected surprise!
What will become of us?

Arminda *(to the Podestà)*
Oh, you are mistaken,
I am not the lady you seek.

Sandrina *(to Nardo)*
Oh, you're joking,
I'm not your sweetheart.

Serpetta *(to the Count)*
Oh, you've got it wrong!
I'm not mad yet!

Count, Podestà, Nardo
Bravo indeed,
We've done very well!
And we can't do anything
To remedy affairs now.

Arminda *(to the Count)*
Ah, base scoundrel,
Ah, traitor,
Now you will taste
My vengeance!

Podestà *(to Sandrina)*
Ah, cruel woman,
Ungrateful heart,
Already in my breast
My rage is mounting!

Sandrina
Alas! My head
Is spinning and whirling,
And the ground
Seems to be giving way under me.

Nardo *(to Serpetta)*
Do as you like,
That man disdains you.

Serpetta *(to Nardo)*
That should not
Be a matter of concern to you.

Ramiro *(to Arminda)*
Why, cruel woman,
Do you treat me so harshly?

Ramiro (*vor der Kulisse, hinter der der Schein brennender Fackeln aufleuchtet*)
Vorwärts, lauft, Freunde,
kommt alle her, beeilt euch!
Ich freue und beglückwünsche mich
zu dieser glücklichen Wendung.
(*alle sind überrascht und sehen sich verwundert an*)

Graf
Serpetta, hier?

Serpetta
Wie, der Graf?

Podestà
Meine Nichte?

Arminda
Der Podestà?

Alle
Wie befremdlich, welche Überraschung!
Was soll nun werden?

Arminda (*zum Podestà*)
Oh, Ihr irrt,
ich bin nicht die, die Ihr sucht.

Sandrina (*zu Nardo*)
Oh, Ihr scherzt,
ich bin nicht die Schöne.

Serpetta (*zum Grafen*)
Oh, Ihr täuscht Euch,
ich bin doch nicht verrückt!

Graf, Podestà und Nardo
Das haben wir wirklich
großartig gemacht,
jetzt ist daran
nichts mehr zu ändern.

Arminda (*zum Grafen*)
Ah, Schändlicher, Ruchloser,
du Verräter,
jetzt bekommst du
meine Rache zu spüren!

Podestà (*zu Sandrina*)
Ah, grausames Weib,
du Herzlose,
schon fühle ich, wie im Busen
der Zorn sich regt!

Sandrina
Weh mir! Ich wanke,
mir schwindelt der Kopf,
mir ist, als versagten mir
die Beine den Dienst.

Nardo (*zu Serpetta*)
Du kannst machen, was du willst,
der da verschmäht dich.

Serpetta (*zu Nardo*)
Das sollte Euch
nicht bekümmern.

Ramiro (*zu Arminda*)
Warum, Grausame,
bist du so schroff?

Arminda *(à Ramiro)*
Toujours tu fus pour moi objet de haine,
Et tu l'es encore aujourd'hui.

Sandrina et le Comte
Le ciel se couvre,
L'air s'épaissit,
Je sue, palpite,
Gèle et frissonne,
Et je commence
À délirer.

Serpetta, Arminda, Ramiro, le Podestat et Nardo
Ah ! de colère,
De rage je frémis,
Je sens mon cœur
S'embraser tout entier !

Sandrina
Mon Tircis, entends donc
Les suaves sirènes,
En un charme berceur
Leur chant vient jusqu'à nous ;
Au repos bienfaisant
Leurs accents nous invitent.

Le Comte
Écoute, ma Chloris,
C'est la lyre d'Orphée,
Elle charme les fauves,
Anime les forêts,
Et sur l'onde elle arrête
Le nocher transporté.

Sandrina et le Comte
Quel doux ravissement,
Quel suave plaisir !

Le Podestat *(au Comte)*
Un mot, Monsieur,
Faites-moi la faveur
D'accepter un duel au pistolet.

Ramiro *(au Comte)*
Monsieur, ne partez pas,
Vous ne pouvez me refuser
Un duel à l'épée.

Arminda
Ah ! de grâce, cessez !
(Tous accourent.)

Serpetta et Nardo
À quoi bon ce tapage ?

Ramiro et le Podestat
Je ne puis contenir
Ma rage et ma fureur.

Sandrina *(frénétique)*
Je suis la terrible Méduse.

Le Comte *(même jeu)*
Je suis l'intrépide Alcide.

Arminda *(a Ramiro)*
Oggetto odioso
tu fosti e sei.

Sandrina e Contino
S'offusca il cielo,
l'aria s'intorbida
io sudo e palpito,
agghiaccio e tremo
e già comincio
a delirar.

Serpetta, Arminda, Ramiro, Podestà e Nardo
Ah che di stizza,
di rabbia fremo
e il cor mi sento
tutto avvampar.

21 **Sandrina**
Mio Tirsi, deh senti
le dolci sirene,
con placido incanto
qui sciolgono il canto;
e in dolce riposo
ci fanno goder.

Contino
Ascolta mia Clori
la lira d'Orfeo,
che incanta le belve,
che muove le selve,
e arresta nell'onde
rapito il nocchier.

Sandrina e Contino
Che caro contento
che grato piacer.

Podestà *(al Contino)*
Mio signore una parola
un duello di pistola
favorisca d'accettar.

Ramiro *(al Contino)*
Mio signor, non se ne vada,
un duello colla spada
lei non deve ricusar.

Arminda
Deh per pietà, fermatevi.
(accorrono tutti)

Serpetta e Nardo
Che serve questo strepito?

Ramiro e Podestà
Non posso più reprimere
lo sdegno ed il furor.

Sandrina *(freneticando)*
Io son Medusa orribile.

Contino *(freneticando)*
Io sono Alcide intrepido.

Arminda *(to Ramiro)*
You have always been hateful to me,
And you still are today.

Sandrina, Count
The sky is darkening,
The air grows sultry,
I perspire and palpitate,
Freeze and shiver,
And am beginning
To become delirious.

Serpetta, Arminda, Ramiro, Podestà, Nardo
Ah, I quiver
With anger and rage,
And I feel my heart
Flaring up.

Sandrina
My Thyrsis, hear
The sweet Sirens:
With calm enchantment
They raise their song here,
And in gentle repose
They bid us enjoy it.

Count
My Chloris, listen
To Orpheus' lyre:
It charms the wild beasts,
Makes the forests move,
And on the sea it stops
The ravished helmsman.

Sandrina, Count
What sweet delight,
What charming pleasure!

Podestà *(to the Count)*
A word, Sir:
Do me the favour
Of accepting a duel with pistols.

Ramiro *(to the Count)*
Sir, do not go:
You must not refuse me
A duel with swords.

Arminda
Ah, for pity's sake, stop this!
(Everyone comes running.)

Serpetta, Nardo
What is the meaning of this din?

Ramiro, Podestà
I cannot contain
My indignation and my fury.

Sandrina *(in a frenzy)*
I am the fearsome Medusa.

Count *(similarly)*
I am the intrepid Alcides.

Arminda (*zu Ramiro*)
Du warst mir
und bist mir verhasst.

Sandrina und der Graf
Der Himmel verfinstert sich,
der Wind frischt auf,
es überläuft mich heiß und kalt,
mich fröstelt und schaudert
und ich bin
dem Wahnsinn nahe.

Serpetta, Arminda, Ramiro, der Podestà und Nardo
Ah, ich bebe
vor Grimm und Verdruss
und ich fühle, wie die Wut
mein Herz versengt!

Sandrina
Mein Tirsis, ach, hörst du
die holden Sirenen,
wie sie mit stillem Zauber
lieblich für uns singen
und mit ihren Klängen
uns süße Ruhe verheißen?

Graf
Lausche, meine Cloris,
der Leier des Orpheus,
die die wilden Tiere besänftigt,
die die Wälder erheitert
und auf dem Meer
den Steuermann betört.

Sandrina und Graf
Welch süßes Entzücken,
welches Glück!

Podestà (*zum Grafen*)
Mein Herr, auf ein Wort,
ich fordere Euch
zum Duell auf Pistolen.

Ramiro (*zum Grafen*)
Mein Herr, Ihr müsst noch bleiben,
ein Duell mit dem Degen
könnt Ihr mir nicht verweigern.

Arminda
Hört auf, ich bitte Euch!
(*alle kommen herbeigelaufen*)

Serpetta und Nardo
Was soll dieses Geschrei?

Ramiro und Podestà
Ich kann meinen Groll und meine Wut
nicht mehr zügeln.

Sandrina (*wie in geistiger Umnachtung*)
Ich bin die grauenerregende Medusa.

Graf (*desgleichen*)
Ich bin der furchtlose Alkide.

CONTENTS
INHALT

Sandrina et le Comte
Nymphes charmantes et paisibles,
Assez, plus de rigueur.

Arminda et le Podestat
Mais quoi ? Perdez-vous la raison ?

Ramiro et Nardo
Qui peut savoir ce que vous dites !

Sandrina
Écartez-vous, ne vous pressez pas de la sorte !

Le Comte
Holà ! ne venez pas gêner mes mouvements !

Sandrina et le Comte
Vous, charmantes et tendres brises,
Tempérez cette vive ardeur.

Serpetta, Arminda, le Podestat et Nardo
Ils ont perdu l'esprit,
Ils sont devenus fous.

Ramiro *(à Arminda)*
Toi seule, toi seule es la cause
D'une telle fatalité !

Sandrina et le Comte
Quand cessera, ô Dieux,
Votre cruauté ?

Serpetta, Arminda, Ramiro, le Podestat et Nardo
Quel accident funeste,
Ah ! quelle frénésie !
Qui pourrait concevoir
Plus étrange folie ?

Sandrina et le Comte *(toujours en proie à la folie)*
Ah ! quel plaisir extrême,
Quelle belle harmonie,
Quelle joie sans pareille,
Allons, allons danser !

Sandrina e Contino
Ninfe vezzose e placide
basta, non più rigor.

Arminda e Podestà
Ma che, voi delirate?

Ramiro e Nardo
Chi sa che cosa dite.

Sandrina
Largo, non v'affollate.

Contino
Olà, non m'impedite.

Sandrina e Contino
Voi grate aurette flebili
temprate il grande ardor.

Serpetta, Arminda, Podestà e Nardo
Usciti son di sesto,
sono impazziti già.

Ramiro *(ad Arminda)*
Sol la cagion tu sei
di tal fatalità.

Sandrina e Contino
Quando finisce, oh dèi,
la vostra crudeltà.

Serpetta, Arminda,Ramiro, Podestà e Nardo
Che caso funesto
che gran frenesia;
più strana pazzia
chi mai può trovar.

Sandrina e Contino *(sempre in pazzia)*
Che giubilo è questo,
che grata armonia
che bella allegria,
vogliamo ballar.

Sandrina, Count
Gracious, peaceful nymphs,
That is enough, no more severity.

Arminda, Podestà
What? Are you raving mad?

Ramiro, Nardo
Who knows what you are saying?

Sandrina
Stand aside, don't push!

Count
Hey there! Don't get in my way!

Sandrina, Count
Soft and pleasant breezes,
Temper this excessive heat.

Serpetta, Arminda, Podestà, Nardo
They have lost their wits,
They have gone mad.

Ramiro *(to Arminda)*
You alone are the cause
Of this misadventure!

Sandrina, Count
When, O Gods,
Will your cruelty cease?

Serpetta, Arminda, Ramiro, Podestà, Nardo
What a woeful fate,
What frenzy!
Who could ever encounter
Stranger madness than this?

Sandrina, Count *(still in the grip of madness)*
What rejoicing is this,
What delightful harmony,
What splendid gaiety!
Let us dance!

Sandrina und Graf
Ihr reizenden, friedfertigen Nymphen,
haltet ein, keine harten Worte mehr!

Arminda und Podestà
Was denn, habt Ihr den Verstand verloren?

Ramiro und Nardo
Was redet Ihr da?

Sandrina
Beiseite, drängt doch nicht so!

Graf
Heda, steht mir nicht im Wege!

Sandrina und Graf
Ihr reizenden und sanften Winde,
mäßigt euren übergroßen Eifer.

Serpetta, Arminda, der Podestà und Nardo
Sie haben den Verstand verloren,
sie sind verrückt geworden.

Ramiro (*zu Arminda*)
Du allein bist schuld
an diesem ganzen Unglück.

Sandrina und Graf
Wann endet, o Götter,
eure Grausamkeit?

Serpetta, Arminda, Ramiro, der Podestà und Nardo
Welch unheilvolle Wendung,
ach, was für ein Irrsinn!
Sonderbarer könnte ein Fall
von Wahnsinn nicht sein.

Sandrina und Graf (*immer noch im Wahn*)
Ah, welch ein Jubel,
welch schöne Eintracht,
unvergleichlich ist diese Freude,
kommt, lasst uns tanzen!

ACTE TROISIÈME

Scène 1
Une cour.
Serpetta et Nardo

Récitatif

Serpetta
Écoute-moi, mon bon Nardo,
Je te le dis tout net ; à mes yeux
Jamais tu n'as eu ce qu'il fallait pour plaire,
Mais après tout, qui sait ?

Nardo
Je peux donc espérer ?

Serpetta
Oui, oui, espérez toujours, il n'y a pas de mal à cela.

Nardo
Ah ! cette indifférence
Me met au désespoir, et je serais capable
De faire un malheur !
Te coûte-t-il donc tant de me dire un mot gentil ?
Par pitié, ma jolie, ne sois pas aussi entêtée !

Serpetta
Oh ! je ne puis te dire ni oui ni non.
(Elle sort.)

Scène 2
Nardo, puis le Comte, enfin Sandrina

Nardo
Je devrai donc languir…

Le Comte *(à Nardo, le retenant)*
Holà ! holà !
Où t'en vas-tu, où donc ?

Nardo
À qui en avez-vous ?

Le Comte *(affectueux)*
À toi, à toi, mon trésor, ma chère âme.

Nardo
(Aïe ! sa tête ne va pas mieux.)

Le Comte
Mon cher trésor, toi que j'adore…

Nardo *(s'écartant)*
Hé là ! tout beau !

Le Comte
Ah ! Vénus, ma déesse !
Je suis ton Mercure ailé.
(Il le suit.)

Nardo
Vous faites erreur… (Le fâcheux embarras !…
Si je pouvais prendre la fuite…)

1 | ## ATTO TERZO

Scena prima
Cortile.
Serpetta e Nardo.

Recitativo

Serpetta
Sentimi, Nardo mio,
io te la dico schietta; agl'occhi miei
tu non piacesti mai,
ma pur chi sa.

Nardo
Potrò dunque sperare?

Serpetta
Sì, sì, sperate pur, che non v'è male.

Nardo
Ah questa indifferenza
mi farà disperar, sarò capace
di far qualche sproposito;
che ti costa dirmi una parolina?
Deh non esser, carina, ostinata così.

Serpetta
Oh non ti posso dir, né no, né sì.
(parte)

Scena seconda
Nardo, poi il Contino, indi Sandrina.

Nardo
Dovrò dunque languire…

Contino *(a Nardo, fermandolo)*
Olà, olà;
dove, dove si va?

Nardo
Con chi l'avete?

Contino *(affettuoso)*
Con te, con te, mio bene, anima mia.

Nardo
(Oimè, gli dura ancora la pazzia.)

Contino
Caro bene adorato…

Nardo *(si allontana)*
Adagio un poco.

Contino
Ah Venere, mio Nume;
io son Mercurio alato.
(lo segue)

Nardo
Avete voi sbagliato… (Oh brutto imbroglio…
se potessi fuggir…)

ACT THREE

Scene 1
A courtyard.
Serpetta , Nardo.

Recitative

Serpetta
Listen, my good Nardo,
I tell you frankly; I've never been able
To see much in you,
But after all, who knows?

Nardo
Then I may hope?

Serpetta
Yes, yes, hope by all means, there's no harm in that.

Nardo
Ah, this indifference
Drives me to despair, and I might be capable
Of doing something foolish!
What does it cost you to say a little word?
I beg you, my pretty one, don't be so stubborn!

Serpetta
Oh, I can't tell you yes or no.
(Exit.)

Scene 2
Nardo, then the Count, and finally Sandrina.

Nardo
So I must languish . . .

Count *(to Nardo, whom he stops)*
Hey, ho there!
Where are you off to?

Nardo
Whom do you want to see?

Count *(affectionately)*
You, you, my treasure, my precious soul.

Nardo
(Oh dear, his madness hasn't worn off yet.)

Count
My dear, beloved treasure . . .

Nardo *(moving away)*
Hold on, calm down there!

Count
Ah, Venus, my goddess!
I am your winged Mercury.
(He follows him.)

Nardo
You are mistaken . . . (Oh, what an uncomfortable situation!
If I could just run away . . .)

DRITTER AKT

1. Auftritt
Ein Hof
Serpetta und Nardo

Rezitativ

Serpetta
Hör mir zu, mein lieber Nardo,
ich sage es dir unumwunden; in meinen Augen
bist du keiner, der gefallen kann,
und doch, wer weiß.

Nardo
Ich darf also hoffen?

Serpetta
Ja, ja, hofft nur, das kann nicht schaden.

Nardo
Oh, dieses Gleichgültigkeit
bringt mich noch zur Verzweiflung,
ich wäre fähig, eine Dummheit zu begehen!
Fällt es dir so schwer, mir etwas Nettes zu sagen?
Meine Schöne, sei doch nicht so störrisch!

Serpetta
Oh, ich kann nicht nein sagen und nicht ja.
(*geht ab*)

2. Auftritt
Nardo, dann der Graf, darauf Sandrina

Nardo
Ich muss also schmachten…

Graf (*zu Nardo, ihn unterbrechend*)
Heda! He!
Wohin des Wegs?

Nardo
Wen meint Ihr?

Graf (*liebevoll*)
Dich, dich, meine Geliebte, mein Glück.

Nardo
(Weh mir, er redet noch immer im Wahn.)

Graf
Teuerste, ich bete dich an…

Nardo (*weicht zurück*)
Immer schön langsam!

Graf
Ach, Venus, meine Göttin;
ich bin dein geflügelter Merkur.
(*folgt ihm*)

Nardo
Ihr irrt… (Eine missliche Lage!…
Könnte ich doch fliehen…)

Le Comte
Hélas !

Nardo
Qu'y a-t-il ?

Le Comte
J'ai oublié au ciel mon caducée.

Nardo
Je vais le chercher de ce pas…
(Il veut sortir précipitamment ; Sandrina l'arrête)

Sandrina
Arrête-toi !
Ne fuis pas, cher amour, ne reconnais-tu pas
Ton amante fidèle,
La belle Erminia, parmi les ramures ombreuses ?

Nardo
(Oh ! pauvre de moi ! Sandrina
Continue de délirer.) Mais que dites-vous donc ?

Sandrina
Vite, ta main, ô mon aimé,
Car je veux t'épouser sur l'heure.

Nardo
Ah ! elle est bien bonne, vraiment ! (Avec ces deux-là,
Moi aussi, je deviens fou.
Je voudrais bien déguerpir.)
(Au Comte)
Monsieur Mercure,
(à Sandrina)
Madame Erminia, vite,
Regardez… voyez donc…
Là-bas, là-bas … quelle merveille !
(faisant signe de regarder en l'air)
Ici, ici… quel prodige, vraiment !

N°24a. Air

Nardo *(au Comte, qui regarde en l'air.)*
Voyez un peu quelle dispute
Entre la lune et le soleil !
(à Sandrina, comme ci-dessus.)
Contemplez ici une à une
Les étoiles ivres d'amour.
(Je voudrais bien filer d'ici.)
Mais à présent vient le plus beau,
La bagarre va commencer :
Ils s'attrapent, s'empoignent,
Ils se cognent, s'agrippent,
(Les voilà bouche bée.)
Quel vacarme, quel tapage,
Ah ! quelle partie de rire !
(Quelle joie de décamper !)
(Il s'enfuit.)

N°24b. Duetto

Le Comte
Bravo ! Continuez !

Sandrina
Courage ! Ne cédez pas !

Contino
Oimè!

Nardo
Ch'è stato?

Contino
In ciel mi son scordato il caduceo.

Nardo
Subito vado a prenderlo…
(va per partire in fretta ed è fermato da Sandrina)

Sandrina
T'arresta.
Non fuggirmi, idol mio, che non ravvisi
la tua fedele amante:
la bella Erminia fra l'ombrose piante?

Nardo
(Oh poveretto me! Sandrina ancora
seguita a delirar.) Ma voi, che dite?

Sandrina
Presto la mano, o caro;
voglio sposarti adesso.

Nardo
Oh questa è buona affé. (Qui con costoro
divengo pazzo anch'io.
Me la vorrei sfilar.)
(al Conte)
Signor Mercurio,
(a Sandrina)
Signora Erminia, presto,
osservate, vedete…
di là, di là… oh che gran bella cosa!
(accennando in aria)
Di qua, di qua… che cosa portentosa!

2 | No.24a Aria

Nardo *(al Conte, che guarda in aria)*
Mirate che contrasto
fa il sole con la luna.
(a Sandrina, come sopra)
Vedete ad una ad una
le stelle innamorate
(Vorrei partir di qua.)
Adesso viene il bello
comincia ora il duello;
s'afferrano, s'azzuffano
s'affollano, si pigliano
(Sono incantati già.)
Che strepito, che chiasso,
che bel piacer, che spasso
(Che bel fuggir sarà.)
(fugge via)

No.24b Duetto

Contino
Da bravi seguitate.

Sandrina
Forti, non vi lasciate.

Count
Alas!

Nardo
What's wrong ?

Count
I forgot my caduceus in Heaven.

Nardo
I'll go and get it right now . . .
(He tries to rush off, but is stopped by Sandrina.)

Sandrina
Hold!
Do not flee, my idol; do you not recognise
Your faithful lover,
The beautiful Erminia, in the leafy shade?

Nardo
(Oh, poor old me! Sandrina
Is still delirious too.) But what do you have to say?

Sandrina
Quickly, your hand, my dearest;
For I want to marry you at once.

Nardo
Oh, that's a good one, I'll say! (With these two
I'm going mad too.
I'd like to slip away.)
(to the Count)
Sir Mercury,
(to Sandrina)
Madam Erminia, quick,
Look . . . see . . .
Over there, over there – what a wonder!
(pointing up at the sky)
Look here – what an amazing sight!

No.24a. Aria

Nardo *(to the Count, who is looking up at the sky)*
Just look at that quarrel
Between the sun and the moon!
(to Sandrina, as above)
Gaze here, one after the other,
On the stars full of love.
(I'd like to get out of here.)
Now comes the best bit,
The duel is going to start:
They grasp at each other, come to blows,
They crowd around and wrestle.
(Now they're enthralled.)
What a din, what an uproar,
What fun, what larks!
(What joy it will be to scarper!)
(He runs away.)

No.24b. Duet

Count
Bravo! Keep it up!

Sandrina
Courage! Don't give in!

Graf
Weh mir!

Nardo
Was ist?

Graf
Ich habe den Merkurstab im Himmel vergessen.

Nardo
Ich laufe schnell, ihn zu holen.
(*will hastig fort, wird von Sandrina aufgehalten*)

Sandrina
Bleib!
Fliehe mich nicht, Geliebter, erkennst du
denn nicht deine treue Geliebte,
die schöne Hermine im schattigen Hain?

Nardo
(Oh, ich Ärmster! Sandrina redet immer
noch irre.) Also nein, was redet Ihr da?

Sandrina
Schnell, deine Hand, o mein Liebster;
ich will dich heiraten, jetzt auf der Stelle.

Nardo
Also, das ist wirklich allerhand. (Wenn das mit
denen so weitergeht, werde ich auch noch verrückt.
Ich würde am liebsten davonlaufen.)
(*zum Grafen*)
Herr Merkur,
(*zu Sandrina*)
Frau Hermine, schnell,
schaut… seht doch…
Da, da… wie schön!
(*zeigt mit dem Finger in die Luft*)
Da, da… wie wunderbar!

Nr.24a Arie

Nardo (*zum Grafen, der in die Luft schaut*)
Seht ihn Euch an, den Widerstreit
zwischen Sonne und Mond!
(*zu Sandrina wie oben*)
Seht sie Euch an, jeden von ihnen,
die Sterne, alle trunken vor Liebe!
(Ich will hier weg.)
Jetzt kommt das Schönste,
jetzt beginnt die Schlägerei;
sie packen sich, sie raufen sich,
sie stoßen sich, sie umklammern sich.
(Da stehen sie mit offenem Mund.)
Was für ein Getöse, was für ein Lärm,
ah, was für ein Riesenspaß!
(Welches Vergnügen, abzuhauen!)
(*läuft weg*)

Nr.24b Duett

Graf
Bravo! Macht weiter!

Sandrina
Nur Mut! Gebt nicht auf!

Le Comte *(regardant en l'air, épouvanté)*
La lune, oh ciel ! se précipite !

Sandrina *(effrayée)*
Oh ciel ! et les étoiles tombent !

Sandrina et le Comte
À l'aide !... Où sont-ils donc ?
Quel tourbillon se lève,
Quels grondements, quelle tempête ?
À l'aide, par pitié !
(Ils sortent.)

Scène 3
Le Podestat, puis Serpetta

Récitatif

Le Podestat
Ma foi, j'ai bien pesé toute l'affaire ;
J'ai le jugement sûr et suis homme de loi.
Je veux mettre bon ordre à cette confusion ;
Le Comte est fou,
Qu'il aille où bon lui semble ; Arminda, quant à elle,
Sera venue pour rien,
Et à ma Sandrina je veux donner ma main.

Serpetta
Vous avez, comme on dit, fait le compte sans l'hôte.

Le Podestat
J'ai fait à ma façon
Et tu n'as pas à t'en mêler ; vit-on jamais
Fille plus insolente ?

Serpetta
Dites ce qu'il vous plaira,
Frappez, rossez si le cœur vous en dit ;
Mais au moins regardez-moi et souvenez-vous
Que vous m'avez promis un jour
De faire mon bonheur.

Le Podestat
Autres temps, autres soucis.

Serpetta
L'amour que tant de fois...

Le Podestat
Tu devrais avoir honte ;
Toujours parler d'amour,
Toujours l'amour en tête ; pour une jeune fille
C'est une chose indigne.

Serpetta
Oh ! voilà du nouveau !
Et quel mal y a-t-il si je fais moi aussi,
Mon maître, ce que font toutes les autres femmes ?
(Elle sort.)

Contino *(guarda in aria, spaventato)*
La luna, oimè, precipita.

Sandrina *(spaventata)*
Oimè le stelle cadono!

Sandrina e Contino
Aiuto... e dove sta?
Che turbine si desta,
che tuoni, che tempesta,
aiuto per pietà.
(partono)

3 | Scena terza
Il Podestà, indi Serpetta.

Recitativo

Podestà
Oh, l'ho pensata bene;
son uomo di giudizio e son legale.
Voglio toglier da casa ogn'imbarazzo
il Contino, ch'è pazzo,
vada dove gli piace, Arminda poi
sarà venuta invano
ed a Sandrina mia darò la mano.

Serpetta
Avete fatto il conto senza l'oste.

Podestà
L'ho fatto a modo mio,
né tu ci devi entrar; ma si può dare
più insolente ragazza?

Serpetta
Dite ciò che volete,
strapazzatemi pure, bastonatemi;
ma guardatemi almeno e ricordatevi
che mi diceste un giorno
di far la sorte mia.

Podestà
Altri tempi, altre cure.

Serpetta
L'amor che tante volte...

Podestà
Dovresti vergognarti;
parlar sempre d'amore
sempre l'amore in testa; a una zitella
è cosa vergognosa.

Serpetta
Oh questa è bella;
alfin, che male c'è se faccio anch'io
quel che fan l'altre donne, padron mio?
(parte)

Count *(looking up at the sky, terrified)*
Oh no, the moon is hurtling down!

Sandrina *(equally frightened)*
Oh no, the stars are falling too!

Sandrina, the Count
Help! But where is he now?
What is this whirlwind that is brewing,
This thunder, these storms?
Help us, for pity's sake!
(Exeunt.)

Scene 3
The Podestà, then Serpetta.

Recitative

Podestà
Oh, I have thought it all over carefully;
I am a magistrate and a lawyer.
I want to sort out all this confusion.
The Count, who is mad,
May go wherever he likes; Arminda
Will have come here in vain;
And I will give my hand to Sandrina.

Serpetta
You've totted up the bill without the innkeeper.

Podestà
Yes, I've done it my way, and
There's no call for you to interfere; can there be
A more insolent girl?

Serpetta
Do what you like,
Ill-treat me, beat me, then;
But at least look at me and remember
You once said
You would make me happy.

Podestà
Other times, other concerns.

Serpetta
The love that so many times . . .

Podestà
You ought to be ashamed;
Always to be speaking of love,
Always thinking of love; for a young girl
It is a shameful thing.

Serpetta
Oh, that's pretty rich!
After all, what's wrong with me doing
What all other women do, my master?
(Exit.)

Graf (*schaut in die Luft, erschrocken*)
Der Mond, weh mir, er fällt vom Himmel.

Sandrina (*entsetzt*)
Weh mir, die Sterne fallen vom Himmel.

Sandrina und Graf
Zu Hilfe!... Wo bleiben sie denn?
Was ist das für ein Sturm,
was ist das für ein Donnergrollen?
Zu Hilfe, ach, um Himmelswillen!
(*gehen ab*)

3. Auftritt
Der Podestà, darauf Serpetta

Rezitativ

Podestà
Meiner Seel, ich habe alles gut überlegt; ich bin
ein Mann von Verstand und achte das Gesetz.
Ich will Ordnung in den Wirrwarr bringen;
der Graf ist wahnsinnig,
er mag hingehen, wo er will, Arminda
ist dann eben vergeblich gekommen,
und meiner Sandrina reiche ich die Hand.

Serpetta
Ihr habt die Rechnung ohne den Wirt gemacht.

Podestà
Ich habe sie gemacht, wie ich es für richtig hielt,
da hast du dich nicht einzumischen; hat man
je ein unverschämteres Frauenzimmer gesehen?

Serpetta
Sagt, was Ihr wollt,
scheltet mich nur, prügelt mich;
aber seht mich wenigstens an und erinnert Euch,
dass Ihr mir einst verspracht,
Sorge zu tragen für mein Glück.

Podestà
Andere Zeiten, andere Sorgen.

Serpetta
Die Liebe, die so oft...

Podestà
Du solltest dich schämen,
ständig von der Liebe zu sprechen,
ständig die Liebe im Kopf; für eine Jungfer
ist das eine Schande.

Serpetta
Das ist wirklich allerhand!
Was ist denn dabei, wenn ich es,
Herr, wie alle anderen Frauen mache?
(*geht ab*)

Scène 4
Le Podestat, puis Arminda et Ramiro, venant de différents côtés.

Le Podestat
Voyez-moi l'effrontée,
L'impudente bavarde ! Oh ! quel grand homme,
Assurément, fut celui
Qui écrivit des femmes :
"Così, così fan tutte…"[21]

Arminda
Monsieur mon oncle,
De vous je veux aujourd'hui même
Avoir le Comte pour époux.

Le Podestat
Bien.

Ramiro
Monsieur, de vous avant ce soir
Je veux Arminda pour épouse.

Le Podestat
De mieux en mieux !

Arminda
D'une nièce
Vous devinez bien les alarmes.

Ramiro
D'un ami
Vous voyez pourtant la douleur.

Arminda
Le contrat est établi.

Ramiro
Elle m'a donné sa parole.

Le Podestat
Oh ! c'est trop fort !

Arminda
Le Comte, croyez-le…

Ramiro
Votre nièce, sachez-le…

Le Podestat
Mais calmez-vous, que diable !

Arminda
Vous devez l'obliger…

Ramiro
Vous devez la contraindre…

Arminda
Écoutez…

Ramiro
Entendez…

Le Podestat
Je ne puis plus souffrir…

2.[1] Texte original : "Que peu ou prou, elles sont toutes…"

Scena quarta
Il Podestà, indi Arminda e Ramiro da diverse parti.

Podestà
Vedete che sfacciata
che ciarliera insolente! Oh che grand'uomo
fu colui certamente,
che scrisse delle donne
così, così fan tutte…

Arminda
Signor zio
voglio da voi dentr'oggi
il mio Contino.

Podestà
Bene.

Ramiro
Signor, da voi dentr'oggi
bramo Arminda in consorte.

Podestà
Meglio.

Arminda
D'una nipote,
voi scorgete l'affanno.

Ramiro
D'un amico
voi vedete il dolore.

Arminda
Stabilito è il contratto.

Ramiro
Me ne diè la parola.

Podestà
Oh quest'è bella…

Arminda
Il Contino… credete…

Ramiro
La nipote… sappiate…

Podestà
Ma diavol vi quietate.

Arminda
Voi dovete obbligarlo…

Ramiro
Costringerla dovete…

Arminda
Ascoltate…

Ramiro
Sentite…

Podestà
Più non posso soffrir…

Scene 4
The Podestà, then Arminda and Ramiro, coming from opposite sides.

Podestà
Just look at that cheeky girl,
That impudent chatterbox! Oh, what a great man,
Was he, without a doubt,
Who wrote of women:
'Così, così fan tutte'![4]

Arminda
Uncle,
This very day I want you
To give me my Count's hand.

Podestà
Very well.

Ramiro
Sir, this very day
I wish to have Arminda as my wife.

Podestà
Even better!

Arminda
You may perceive
Your niece's affliction.

Ramiro
You may see
Your friend's sorrow.

Arminda
The contract is drawn up.

Ramiro
She gave me her word.

Podestà
Oh, this is splendid!

Arminda
The Count, you must believe . . .

Ramiro
Your niece, you must know . . .

Podestà
But calm down, the deuce with you!

Arminda
You must force him . . .

Ramiro
You must oblige her . . .

Arminda
Listen . . .

Ramiro
Hear . . .

Podestà
I can stand no more . . .

4. The original libretto reads: 'Che o poco o assai son tutte' (That they are all more or less . . .), readers being left to fill in the ellipsis for themselves.

4. Auftritt
Der Podestà, darauf Arminda und Ramiro von verschiedenen Seiten

Podestà
Seht euch diese unverschämte Person an,
diese freche Schwätzerin! Oh, wie klug war doch der Mann,
der von den Frauen sagte,
sie seien doch mehr oder weniger alle…
„*Così, così fan tutte…*"

Arminda
Herr Oheim,
ich verlange von Euch noch heute
meinen Grafen zum Gemahl.

Podestà
Gut.

Ramiro
Mein Herr, ich begehre von Euch noch heute
Arminda zur Gemahlin.

Podestà
Das wird ja immer besser!

Arminda
Die Ängste einer Nichte
sind Euch doch begreiflich.

Ramiro
Der Schmerz eines Freundes
ist Euch doch ersichtlich.

Arminda
Der Ehevertrag ist bereits geschlossen.

Ramiro
Sie gab mir ihr Wort.

Podestà
Also, das geht zu weit!

Arminda
Der Graf… glaubt mir…

Ramiro
Eure Nichte… Ihr müsst wissen…

Podestà
Zum Teufel, beruhigt Euch!

Arminda
Ihr müsst ihn verpflichten…

Ramiro
Ihr müsst sie zwingen…

Arminda
Hört mir zu…

Ramiro
Hört mich an…

Podestà
Ich kann es nicht mehr ertragen!

Arminda
Vite…

Ramiro
Que dites-vous ?

N°25. Air

Le Podestat *(à Ramiro)*
Mon cher Monsieur, je voulais dire
Que la chose… allons, patience…
(à Arminda)
Madame, je ne pouvais croire…
Mais laissez-moi donc parler.
(à Ramiro)
Ma nièce, sachez-le bien…
(à Arminda)
Le Comte, je ne voudrais pas…
Écoutez-moi un peu, de grâce…
Je dirai, ma chère nièce…
(L'affaire est à devenir fou !)
(à Arminda)
Eh bien, épousez votre Comte,
(à Ramiro)
Vous, prenez ma nièce pour femme ;
Faites comme il vous plaira,
Mais cessez de m'importuner,
Quelle honte ! Quelle insolence !
C'est une vraie impertinence,
Ne venez plus me tracasser !
(Il sort.)

Scène 5
Arminda, Ramiro

Récitatif

Arminda
Ramiro, allons, en un mot ; d'une femme
Qui te dédaigne et ne t'aime pas, que peux-tu espérer ?
Ramiro
Qu'enfin tu te souviennes
De mon amour sincère
Et des promesses que tu me fis.

Arminda
Oui, tout cela est vrai,
Mais les reproches à présent
Ne sont plus de saison ; écoute mon conseil :
Puisque je ne puis t'aimer,
Oublie-moi, prends en ton parti et pars.

Ramiro
Pour que tu sois tout à fait contente,
Je me soustrais, cruelle, à tes regards ;
Peut-être un jour, te repentant…

Arminda
Fais à ta guise.
(Elle sort.)

Arminda
Presto…

Ramiro
Che dite?

4 | ### No.25 Aria

Podestà *(a Ramiro)*
Mio padrone, io dir volevo,
che la cosa… adagio un poco…
(ad Arminda)
Mia signora, io non credevo…
ma lasciatemi parlar.
(a Ramiro)
La nipote, sappia lei…
(ad Arminda)
Il Contino, non vorrei…
senta un poco in cortesia…
io dirò, nipote mia…
questa è cosa da crepar.
(ad Arminda)
Lei si prenda il suo Contino,
(a Ramiro)
lei si sposi la nipote;
faccia lei quel che gli pare
lei mi lasci d'inquietare
che vergogna, che insolenza!
È una vera impertinenza,
non mi state più a seccar.
(parte)

5 | ### Scena quinta
Arminda e Ramiro.

Recitativo

Arminda
Ramiro, orsù, alle corte; da una donna
che ti sprezza e non t'ama, che mai speri?
Ramiro
Che ti sovvenga alfine,
del mio affetto sincero,
delle promesse tue.

Arminda
Sì, tutto è vero
di rimproveri adesso
non è più tempo; ascolta il mio consiglio:
giacché non posso amarti
scordati pur di me, soffrilo e parti.

Ramiro
Per compiacerti appieno
già m'involo, o crudel, da' sguardi tuoi
pentita forse un dì…

Arminda
Fa' ciò che vuoi.
(parte)

Arminda
Quickly . . .

Ramiro
What do you say?

No.25. Aria

Podestà *(to Ramiro)*
My dear Sir, I wanted to say
That the matter . . . a little patience . . .
(to Arminda)
Madam, I did not think . . .
But let me speak.
(to Ramiro)
My niece, you ought to know . . .
(to Arminda)
The Count, I wouldn't like to . . .
Please listen for a while . . .
I would say, my dear niece . . .
(This is killing me!)
(to Arminda)
Well then, take your Count,
(to Ramiro)
And you, marry my niece;
Do as you please,
But stop bothering me!
What shameful behaviour, what insolence!
It really is impertinent!
Don't trouble me any more!
(Exit.)

Scene 5
Arminda, Ramiro.

Recitative

Arminda
Ramiro, let's come to the point: what do you expect
From a woman who scorns you and doesn't love you?
Ramiro
That you will end up remembering
My sincere love
And your promises.

Arminda
Yes, all that is true,
But this is no longer the moment
For reproaches; listen to my advice:
Since I cannot love you,
Forget me, learn to bear it, and depart.

Ramiro
In order to give you full satisfaction,
Cruel woman, I will remove myself from your sight;
Perhaps one day, repentant, you . . .

Arminda
Do as you like.
(Exit.)

Arminda
Schnell…

Ramiro
Was meint Ihr?

Nr.25 Arie

Podestà (*zu Ramiro*)
Mein Herr, ich wollte sagen,
dass die Sache… gemach, gemach…
(*zu Arminda*)
Gnädige Frau, ich glaubte nicht…
Lasst mich doch ausreden!
(*zu Ramiro*)
Meine Nichte, Ihr müsst wissen…
(*zu Arminda*)
Der Graf, ich möchte nicht…
Hättet Ihr die Güte, einmal zuzuhören…
Ich will sagen, meine liebe Nichte…
(Es ist zum Verrücktwerden!)
(*zu Arminda*)
Also gut, heiratet den Grafen,
(*zu Ramiro*)
und Ihr nehmt meine Nichte zur Frau;
soll doch jeder machen, was er will,
und mich lasst in Frieden!
Es ist eine Schande! Es ist eine Frechheit!
Es ist wirklich eine Unverschämtheit!
Untersteht Euch, mich noch länger zu plagen!
(*geht ab*)

5. Auftritt
Arminda und Ramiro

Rezitativ

Arminda
Nun, Ramiro, zur Sache! Was versprichst du dir
von einer Frau, die dich verachtet und nicht liebt?
Ramiro
Dass du dich endlich
meiner aufrichtigen Liebe
und deiner Versprechen erinnerst.

Arminda
Ja, das ist alles richtig,
aber für Vorwürfe ist jetzt
keine Zeit mehr; höre meinen Rat:
da ich dich nicht lieben kann,
vergiss mich, schicke dich drein und geh.

Ramiro
Ja, um dich ganz zufriedenzustellen,
gehe ich dir, Grausame, aus den Augen;
vielleicht eines Tages, wenn du es bereust…

Arminda
Mach, was du willst.
(*geht ab*)

Scène 6
Ramiro

Ramiro
C'est à ce point, ingrate,
Qu'en arrive ta perfidie !
Dis-moi, barbare, monstre inique,
Monstre de cruauté, de quel crime
Ce pauvre cœur est-il coupable ? Ah ! la colère
M'empêche de respirer,
Et je sens bouillonner en moi
Haine, rage, fureur, courroux, ressentiment !

N°26. Air

Ramiro
Eh bien, va dans les bras d'un autre,
Femme perfide, femme ingrate !
Pour toi je n'aurai à jamais
Que rage affreuse et sans pitié.
Puisque tu me veux misérable,
Loin de tes yeux,
Misérable je mourrai.
(Il sort.)

Scène 7
Un jardin.
Sandrina et le Comte endormis, lui d'un côté, elle de l'autre, se réveillent au son d'une douce symphonie.

N°27a. Récitatif

Sandrina *(avec stupeur)*
Où suis-je ?

Le Comte
Où suis-je donc ?

Sandrina
Il me semble avoir pris
Ici quelque repos.

Le Comte
Je crois m'être endormi.

Sandrina
Mais dans cette prairie
Si riante et si belle,
Qui donc m'aura menée ?
Le Comte
Et dans cet aimable séjour
Qui m'a conduit ?
Est-ce un rêve ? Suis-je éveillé ?

Sandrina
Ai-je bien ma raison ? Quel est ce sortilège ?
(Ils s'aperçoivent.)

Le Comte
Mais que vois-je ?

Sandrina
Qu'est-ce que j'aperçois ?

Scena sesta
Ramiro.

Ramiro
E giunge a questo segno
la tua perfidia ingrata!
Dimmi, barbara donna, iniquo mostro
di crudeltà, di qual delitto è reo
questo povero cor? Ah, che la rabbia
m'impedisce il respiro.
E sento nel mio petto,
odio, sdegno, furor, ira e dispetto.

6 | **No.26 Aria**

Ramiro
Va' pure ad altri in braccio,
perfida donna ingrata:
furia crudel spietata,
sempre per te sarò.
Già misero mi vuoi
lontan dagl'occhi tuoi,
misero morirò.
(parte)

7 | **Scena settima**
Giardino.
Sandrina e il Contino dormendo, uno da una parte ed uno dall'altra, che al suono di dolce sinfonia si vanno svegliando.

No.27a Recitativo

Sandrina *(con stupore)*
Dove mai son!

Contino
Dove son mai!

Sandrina
Mi sembra
d'aver qui riposato.

Contino
Mi par d'aver dormito.

Sandrina
E in questo vago e bello
ameno praticello
chi mi condusse?
Contino
E in questa
deliziosa pianura,
chi mai mi trasportò? Sogno o son desto?

Sandrina
S'io vaneggio non so, che incanto è questo!
(si accorgono una dell'altro)

Contino
Ma, che veggio?

Sandrina
Che miro?

Scene 6
Ramiro.

Ramiro
So your perfidy
Has come to this, ingrate!
Tell me, merciless woman, evil monster
Of cruelty, what is the crime of which
This poor heart is guilty? Ah, rage
Prevents me from breathing,
And I feel in my breast
Hate, indignation, fury, anger, and scorn.

No.26. Aria

Ramiro
Go, then, to the arms of another,
Treacherous, ungrateful woman!
For you I will always be
A fierce, pitiless Fury.
Since you want me to be miserable,
Far from your eyes,
Miserable I shall die.
(*Exit.)*

Scene 7
The garden.
Sandrina and the Count, asleep at either side of the stage, awaken to the sound of sweet music.

No.27a. Recitative

Sandrina *(in astonishment)*
Where ever can I be?

Count
Where ever am I?

Sandrina
I have the impression
I must have rested here.

Count
I think I must have slept.

Sandrina
But who brought me here
To this pleasant meadow,
So fair and charming?
Count
And who conveyed me
To this delightful plain?
Am I dreaming or awake?

Sandrina
I don't know if I am delirious: what magic is this?
(They see one another.)

Count
But what do I see?

Sandrina
What is this sight before me?

6. Auftritt
Ramiro

Ramiro
Dahin ist es also, Schändliche,
mit deiner Treulosigkeit gekommen!
Sag mir, herzloses, boshaftes Ungeheuer,
grimmiges Scheusal, welchen Frevels
ist dieses arme Herz schuldig? Ach, die Wut
benimmt mir den Atem,
und ich fühle in meiner Brust
Hass, Empörung, Wut, Ärger und Groll!

Nr.26 Arie

Ramiro
Wirf dich nur einem anderen in die Arme,
boshaftes, herzloses Weib!
Ich habe für dich nur noch
erbitterte, schreckliche Wut.
Du willst mich unglücklich sehen,
wenn ich fern von dir bin,
und so werde ich unglücklich sterben.
(*geht ab*)

7. Auftritt
Ein Garten
Sandrina und der Graf schlafend, sie auf der einen, er auf der anderen Seite; beim Klang lieblicher Musik erwachen sie.

Nr.27a Rezitativ

Sandrina (*verwundert*)
Wo bin ich?

Graf
Wo bin ich nur?

Sandrina
Mir scheint, ich habe mich
hier ein wenig ausgeruht.

Graf
Ich glaube, ich bin eingeschlafen.

Sandrina
Wer hat mich nur
auf diese liebliche, diese schöne,
diese reizende Wiese geführt?
Graf
Und wer hat mich zu diesem
zauberhaften Aufenthalt geleitet?
Träume oder wache ich?

Sandrina
Bin ich meiner Sinne mächtig? Ist es Zauberei?
(*sie bemerken einander*)

Graf
Doch was erblicke ich?

Sandrina
Was muss ich sehen?

Le Comte *(transporté)*
Ah ! cher amour… chère âme…

Sandrina *(le repoussant)*
Éloigne-toi.

Le Comte
Hélas !
(Il se retire, craintif, puis s'approche de nouveau.)

Sandrina
Qui cherches-tu ?

Le Comte
(De mal en pis !) Tu n'es donc pas Violante ?

Sandrina
Si, je suis bien Violante ;
Mais si tu cherches ta charmante,
Ton aimable fiancée, alors ce n'est pas moi.

Le Comte
Ah ! j'en proteste, je le jure…

Sandrina
Oh ! je n'ose prétendre
Rivaliser de sentiments
Avec une aussi noble dame ; aussi, sous peu,
Deviendrai-je l'épouse du Podestat ; adieu.
(Elle veut sortir.)

Le Comte
Écoute… Où t'en vas-tu ?
Ainsi donc, en cet instant même,
En ce moment si doux où je t'ai retrouvée,
Il faut te perdre encore ? Ah ! cela ne se peut !
Ou bien je resterai toujours à tes côtés,
Ou bien de désespoir tu me verras mourir.

N°27b. Duetto

Le Comte
Tu me quittes ? (Cruel instant !)
Mon idole, mon doux amour,
Ah ! tu ne sais pas que mon cœur,
Est prêt, oh Dieu ! à défaillir.

Sandrina
Oui, je te quitte, amant ingrat,
Pour toi mon cœur n'est point en peine,
Je ne suis pas la bien-aimée,
Et je ne puis que te laisser.

Le Comte
Eh bien, je pars.

Sandrina
Je pars aussi.

Sandrina et le Comte
Ah ! pourquoi m'arrêté-je, oh Dieu ?
Pourquoi mon pied hésite-t-il ?

Le Comte
Madame, au moins daignez souffrir
Qu'en signe de respect
Je vous baise la main.

Contino *(con trasporto)*
Ah, mia cara… mio bene…

Sandrina *(lo discaccia)*
Ti scosta.

Contino
Oimè!
(si ritira intimorito, poi torna ad accostarsi)

Sandrina
Chi cerchi?

Contino
(Peggio, peggio.) Tu Violante non sei?

Sandrina
Sì, Violante son io:
ma se cerchi la bella
la tua sposa gentil, io non son quella.

Contino
Mi protesto, lo giuro…

Sandrina
Oh, non ardisco
a una dama sì degna
gli affetti contrastar; fra poco anch'io
del Podestà diverrò sposa; addio.
(vuol partire)

Contino
Sentimi… Dove vai?
Dunque nell'atto istesso,
in quel dolce momento, in cui ti trovo,
io perderti dovrò? No, non fia vero
o sarò teco a lato,
o mi vedrai morir da disperato.

8 | No.27b Duetto

Contino
Tu mi lasci? (Oh fiero istante!)
Idol mio, mio dolce amore
ah, non sai, che questo core
già si sente, oh dio! mancar.

Sandrina
Sì, ti lascio, ingrato amante;
per te il cor non vive in pene,
non son io l'amato bene
e ti deggio abbandonar.

Contino
Dunque vado.

Sandrina
Vado anch'io.

Sandrina e Contino
Ah perché m'arresto, oh dio!
Perché il piè tremando va?

Contino
Signora si contenti
che in segno di rispetto
le baci almen la mano.

Count *(enraptured)*
Ah, my dearest, my beloved . . .

Sandrina *(pushing him away)*
Get away from me.

Count
Alas!
(He withdraws, intimidated, then turns and approaches once more.)

Sandrina
Whom do you seek?

Count
(Worse and worse!) You are not Violante?

Sandrina
Yes, I am indeed Violante;
But if you are looking for your beautiful
And charming fiancée, I am not she.

Count
I protest, I swear . . .

Sandrina
Oh, I don't dare
Oppose the sentiments
Of so worthy a lady; and so I shall shortly
Become the Podestà's wife; farewell.
(She goes to leave.)

Count
Hear me . . . Where are you going?
Thus at the very instant,
The sweet moment when I find you again,
I must lose you? No, it cannot be!
Either I will always be at your side,
Or you will see me die of despair.

No.27b. Duet

Count
Are you leaving me? (Oh, cruel moment!)
My idol, my sweet love,
Ah, you do not know that this heart,
Oh God, already feels itself failing.

Sandrina
Yes, I am leaving you, ungrateful lover;
For you my heart feels no sorrow:
I am not your beloved,
And I must abandon you.

Count
Well then, I go.

Sandrina
I go also.

Sandrina, Count
Ah, why do I hesitate, oh God?
Why does my foot falter?

Count
Madam, pray allow me,
As a sign of respect
At least to kiss your hand.

Graf (*leidenschaftlich*)
Du, meine Geliebte… mein Glück…

Sandrina (*weist ihn zurück*)
Geh mir aus den Augen!

Graf
Weh mir!
(*zuckt erschrocken zurück, kommt dann wieder näher*)

Sandrina
Wen suchst du?

Graf
(Vom Regen in die Traufe!) Bist du denn nicht Violante?

Sandrina
Doch, ich bin Violante:
aber wenn du deine liebenswürdige,
reizende Braut suchst, die bin ich nicht.

Graf
Oh, ich versichere dir, ich schwöre…

Sandrina
Oh, ich wage es nicht,
die amourösen Pläne einer so vornehmen Dame
zu durchkreuzen; in Kürze werde ich ohnehin
die Gemahlin des Podestà; leb wohl.
(*wendet sich zum Gehen*)

Graf
Hör mich an… Wo willst du hin?
Soll ich dich nun, im selben Augenblick,
dem süßen, holden, in dem ich dich wiederfinde,
erneut verlieren? Nein, das darf nicht sein!
Entweder bleibe ich für immer an deiner Seite
oder du wirst mich vor Verzweiflung sterben sehen.

Nr.27b Duett

Graf
Du verlässt mich? (Qualvoller Augenblick!)
Mein Ein und Alles, holde Geliebte,
ach, du weißt nicht, dass es mir,
o Gott, das Herz zerreißt!

Sandrina
Ja, ich verlasse dich, treuloser Geliebter;
um dich ist mein Herz nicht in Sorge,
nicht ich bin die holde Geliebte,
und ich kann nicht umhin, von dir zu lassen.

Graf
Nun denn, so gehe ich also.

Sandrina
Auch ich will gehen.

Sandrina und Graf
Ach, warum bleibe ich stehen, o Gott?
Warum zaudert mein Fuß?

Graf
Gestattet, Gebieterin,
dass ich als Zeichen meiner Verehrung
Euch wenigstens die Hand küsse.

Sandrina
Pardonnez-moi, je n'y puis consentir,
Je ne veux point de ces compliments-là.
Éloignez-vous d'ici.

Le Comte
(Patience !) Si pourtant
Nous ne devions plus nous revoir…

Sandrina
Eh non ! Y songez-vous ?
Nous nous rencontrerons peut-être.

Sandrina et le Comte
Courage, il faut trancher,
Partons.
(Ils se dirigent avec résolution vers les deux côtés opposés de la scène, puis s'arrêtent.)

Le Comte *(revenant)*
Vous m'avez appelé ?

Sandrina
Non, Monsieur.
Vous revenez donc ?

Le Comte *(s'arrêtant)*
Que non ! Que non !

Sandrina *(revenant en arrière)*
(Peu à peu je sens que je cède.)

Le Comte
(Elle se rend tout doucement.)

Ensemble
Sandrina
Ah ! mon courage m'abandonne.

Le Comte
Ah ! son courage l'abandonne.
(Ils se rapprochent peu à peu l'un de l'autre.)
Je fais un pas…

Sandrina
Je ne saurais…

Le Comte
J'en fais deux…

Sandrina
Je ne voudrais…

Le Comte
Partirai-je ?…

Sandrina
Dois-je rester ?…

Sandrina et le Comte
Que ferai-je ?
Belles âmes amoureuses
Qui savez ce qu'est Amour,
Dites-moi si l'on peut résister plus longtemps ?
Chers tourments, chères souffrances,
Main chérie de mon amour,
De bonheur et d'allégresse
Mon cœur est près d'éclater.
(Ils sortent.)

Sandrina
Oh scusi, no 'l permetto,
non voglio complimenti.
Vada di qua lontano.

Contino
Pazienza, ma se poi
noi più non ci vedremo…

Sandrina
Eh no, pensate voi;
forse c'incontreremo.

Sandrina e Contino
Coraggio, si risolva,
si vada via di qua.
(risolutamente vanno alla punta della scena e poi si fermano)

Contino *(torna indietro)*
Lei mi chiama?

Sandrina
Signor no.
Lei ritorma?

Contino *(fermandosi)*
Oibò, oibò.

Sandrina *(torna indietro)*
Vo cedendo, piano, piano.

Contino
Va calando, a poco a poco!

Insieme
Sandrina
Ah più reggere non so.

Contino
Ah più reggere non può.
(si vanno accostando a poco a poco)
M'avvicino…

Sandrina
Non saprei…

Contino
Io m'accosto…

Sandrina
Non vorrei…

Contino
Vado…

Sandrina
Resto…

Sandrina e Contino
Cosa fo?
Alme belle innamorate,
dite voi che amor provate
se resister più si può?
Cari affanni, care pene,
cara destra del mio bene,
dal piacere, dal contento,
già mi balza in petto il cor.
(partono)

Sandrina
Excuse me, I cannot permit it;
I desire no compliments.
Please go far from here.

Count
Never mind! But if
We are no longer to see one another . . .

Sandrina
Oh no, do you think so?
Perhaps we shall meet again.

Sandrina, Count
Courage, let us be resolved;
Let us leave this place.
(They go resolutely towards opposite sides of the stage, then stop.)

Count *(turning round)*
Did you call me?

Sandrina
No, Sir.
Are you coming back?

Count *(stopping)*
Alas, alas!

Sandrina *(turning round)*
(I am yielding little by little.)

Count
(She is gradually giving in.)

Together
Sandrina
Ah, I can bear it no longer!

Count
Ah, she can bear it no longer!
(They gradually come nearer each other.)
I'm getting closer . . .

Sandrina
I shouldn't . . .

Count
I'm drawing nearer . . .

Sandrina
I wouldn't like to . . .

Count
I'm going . . .

Sandrina
I'm staying . . .

Sandrina, Count
What am I doing?
Beautiful loving souls,
Tell us, you who experience love,
If it can be resisted any longer?
Beloved torments, beloved afflictions,
Beloved hand of my treasure,
With happiness and contentment
My heart is leaping in my breast.
(Exeunt.)

Sandrina
Verzeiht, aber ich gestatte es nicht,
ich wünsche keine solchen Schmeicheleien.
Geht nur weit von hier fort.

Graf
(Da kann man nichts machen!) Aber wir
werden uns vielleicht nie wiedersehen…

Sandrina
Ei freilich! Was denkst du denn?
Vielleicht begegnen wir uns wieder.

Sandrina und Graf
Nur Mut, es muss sein!
Gehen wir!
(*entschlossen gehen beide bis zum Bühnenrand*, *blieben dann stehen*)

Graf (*geht zurück*)
Ihr habt mich gerufen?

Sandrina
Nein, Herr.
Ihr kehrt also zurück?

Graf (*bleibt stehen*)
Nein doch, nein!

Sandrina (*geht zurück*)
(Ich fühle, wie mein Widerstand schwindet.)

Graf
(Sie lässt sich doch erweichen.)

Zusammen
Sandrina
Ach, ich halte nicht länger stand.

Graf
Ach, sie hält nicht länger stand.
(*sie gehen langsam aufeinander zu*)
Ich trete näher…

Sandrina
Ich könnte nicht…

Graf
Ich komme näher…

Sandrina
Ich möchte nicht…

Graf
Soll ich gehen?

Sandrina
Soll ich bleiben?

Sandrina und Graf
Ihr schönen, liebenden Seelen,
die ihr wisst, was Liebe ist, sagt,
ob man da noch widerstehen kann.
Holde Schmerzen, holde Leiden,
teure Hand meines Geliebten,
voller Glück und voller Freude
hüpft das Herz mir in der Brust.
(*beide ab*)

Scène dernière
Le Podestat, Arminda, Ramiro et Serpetta, puis Nardo et enfin Sandrina et le Comte.

Récitatif

Le Podestat
Ma nièce, ma chère nièce,
Ne m'importunez plus ; que voulez-vous que je fasse
En de telles circonstances ?

Nardo
Allons, que l'on se réjouisse !
Les fous sont désormais guéris ;
À peine ont-ils retrouvé leurs esprits
Qu'ils se sont épousés dans la paix et la joie.

Le Podestat
Que dis-tu là ?

Arminda
Ah ! trahison !

Ramiro
Quel coup du sort !

Serpetta
Voilà qui m'ôte une épine du pied !

Le Comte
Voici mon épouse chérie,
Voici ma Violante.

Le Podestat
Comment ?

Sandrina *(désignant Nardo)*
Qu'il n'y ait plus le moindre doute
Sur ma personne ; en même temps que Roberto,
Mon serviteur, j'ai changé de nom et de rang :
Et si j'ai refusé de me faire connaître,
Ce n'était que pour infliger à mon époux
Une douce vengeance.

Arminda
Marquise,
Daignez me pardonner ; je suis seule coupable.
C'est moi qui ai conspiré votre mort.

Sandrina
Laissons cela, amie,
N'en parlons plus jamais ; ce tendre embrassement
De mon affection se fera l'interprète.

Arminda
Si monsieur mon oncle y consent,
Le fidèle Ramiro...

Serpetta
Et moi aussi, s'il le veut bien,
J'aimerais...

Le Podestat
Fort bien, j'entends cela.
(à Arminda)
Voici Ramiro votre époux.
(à Serpetta)
Et que Nardo soit le tien.

9 **Scena ultima**
Il Podestà, Arminda, Ramiro e Serpetta, indi Nardo, finalmente Sandrina e il Contino.

Recitativo

Podestà
Ma nipote mia cara,
non mi seccate più; che posso farvi
nello stato presente?

Nardo
Signori, allegramente;
son guariti li pazzi
e appena sono in senno ritornati,
che in pace e in allegria si son sposati.

Podestà
Che dici?

Arminda
Oh tradimento!

Ramiro
Oh che gran sorte!

Serpetta
Mi son tolta una spina.

Contino
Ecco la mia sposina,
ecco la mia Violante.

Podestà
Come?

Sandrina *(accennando Nardo)*
Cessi ogni dubbio
dell'esser mio; cangiai
con Roberto, mio servo e nome e stato:
né volli mai svelarmi,
sol per far col mio sposo
una dolce vendetta.

Arminda
Marchesina,
vi prego a perdonarmi; io son la rea;
io vi tramai la morte...

Sandrina
Non più, amica
cessate e un caro abbraccio,
conoscer vi farà l'affetto mio.

Arminda
Se piace al signor zio,
il fedele Ramiro...

Serpetta
Anch'io se si contenta
vorrei...

Podestà
Bene, ho capito;
(ad Arminda)
vostro sposo è Ramiro;
(a Serpetta)
e tuo sia Nardo.

Final Scene
The Podestà, Arminda, Ramiro and Serpetta, then Nardo, and finally Sandrina and the Count.

Recitative

Podestà
My niece, my dear niece,
Do not trouble me further; what can I do for you
In the present circumstances?

Nardo
Ladies and gentlemen, be of good cheer!
Our mad couple is now cured;
No sooner did they regain their wits
Than they wed in peace and joy.

Podestà
What are you saying?

Arminda
Oh treachery!

Ramiro
Oh, what a great stroke of luck!

Serpetta
That's taken a thorn out of my flesh!

Count
Here is my darling wife,
Here is my Violante.

Podestà
What's this?

Sandrina *(indicating Nardo)*
Let all doubts cease
Concerning my person; along with Roberto,
My servant, I changed my name and station:
I did not want to be recognised,
Solely in order to take sweet revenge
On my bridegroom.

Arminda
Marchesa,
I beg you to pardon me; I am the guilty one.
It is I who plotted your death.

Sandrina
Say no more, my friend,
Do not mention it; a tender embrace
Will assure you of my affection.

Arminda
If it please you, Uncle,
The faithful Ramiro . . .

Serpetta
And I too, if you agree,
Would like . . .

Podestà
Very well, I understand.
(to Arminda)
Your husband shall be Ramiro,
(to Serpetta)
And let Nardo be yours.

Letzter Auftritt
Der Podestà, Arminda, Ramiro und Serpetta, schließlich Sandrina und der Graf

Rezitativ

Podestà
Meine Nichte, meine liebe Nichte,
plagt mich nicht länger; was kann ich
unter diesen Umständen noch für Euch tun?

Nardo
Meine Herren, welche Freude!
Die Irren sind von ihrem Wahnsinn geheilt;
und kaum waren sie wieder bei Verstand,
haben sie sich in schönster Eintracht vermählt.

Podestà
Was sagst du da?

Arminda
Verrat!

Ramiro
Welch glückliche Fügung!

Serpetta
Da bin ich eine Sorge los!

Graf
Seht hier meine liebe Braut,
seht hier meine Violante.

Podestà
Wie?

Sandrina (*auf Nardo weisend*)
Es sei nun jeder Zweifel ausgeräumt
an meiner Person; ich nahm gemeinsam mit Robert,
meinem Diener, einen falschen Namen und Stand an:
und wenn ich mich nicht zu erkennen gab,
geschah dies, um am meinem Bräutigam
süße Rache zu üben.

Arminda
Marchesa,
ich bitte um Vergebung; ich bin an allem schuld;
ich habe dazu angestiftet, Euch zu töten.

Sandrina
Lasst es gut sein, liebe Freundin,
und diese herzliche Umarmung
wird Euch von meinem Wohlwollen überzeugen.

Arminda
Wenn der Herr Oheim einverstanden ist,
der getreue Ramiro...

Serpetta
Wenn es recht wäre,
wollte auch ich...

Podestà
Gut, ich bin einverstanden.
(*zu Arminda*)
Seht hier Euren Bräutigam Ramiro
(*zu Serpetta*)
und Nardo soll der deine sein.

Le Comte
Oh ! magnifique !

Ramiro
Je ne saurais demander davantage.
Nardo
Voilà le plus grand des bonheurs.

Le Podestat
Se réjouisse qui voudra,
Se marie qui en a l'envie,
Pour ma part, je ne prendrai femme
Que quand j'aurai trouvé une autre Sandrina.

Sandrina
De vos bontés, de votre noble cœur,
Celle qui par amour fut feinte jardinière,
Toujours et en tous lieux gardera la mémoire.

N°28. Final III (Chœur)

Tous
Vive, vive la jardinière
Qui sut garder un cœur fidèle ;
Vive le Comte, vive l'amour,
Qui rend tout le monde heureux.

Traduction : Michel Chasteau

Contino
Oh bravo.

Ramiro
Di più bramar non so.
Nardo
Questo è piacere.

Podestà
Goda chi vuol godere,
si sposi pur chi vuole,
ch'io pur mi sposerò,
quando un'altra Sandrina troverò.

Sandrina
Sarà memore ognora e in ogni stato,
della vostra bontà, del vostro core,
la finta giardiniera per amore.

10 | No.28 Finale III (Coro)

Tutti
Viva pur la giardiniera
che serbò fedele il core;
viva il Conte, viva amore,
che fa tutti rallegrar.

Count
Oh, splendid!

Ramiro
I could ask for nothing more.
Nardo
This is sheer pleasure.

Podestà
Rejoice who will,
Let those who wish be wed;
For my part, I will marry only
When I find another Sandrina.

Sandrina
She who for love's sake pretended to be a gardener
Will always and in every situation
Remember your goodness and your kind heart.

No.28. Finale III (Chorus)

All
Long live the gardener
Who kept her heart faithful;
Long live the Count, long live love,
Which makes everyone happy!

Translation: Charles Johnston

Graf
Oh, ausgezeichnet!

Ramiro
Mehr könnte ich mir nicht erträumen.
Nardo
Es ist das höchste Glück.

Podestà
Es mag sich freuen, wer will,
es heirate, wer will,
denn auch ich werde heiraten,
sobald ich eine andere Sandrina finde.

Sandrina
Es wird die falsche Gärtnerin aus Liebe
allezeit und allerorten
Eurer Güte und Hochherzigkeit eingedenk sein.

Nr.28 Finale III (Chor)

Alle
Hoch, hoch lebe die Gärtnerin,
die sich ein treues Herz bewahrte;
es lebe der Graf, es lebe die Liebe,
die uns alle glücklich macht.

Übersetzung Heidi Fritz

Notes

Le Tasse (Torquato Tasso) : célèbre écrivain italien (1544-1595), auteur du poème épique *Jérusalem délivrée* (1581).

Numa, Scipion : Belfiore se vante de compter parmi ses ancêtres des personnages illustres de la Rome antique, depuis ses origines jusqu'à l'époque impériale.

Amour : le dieu de l'amour aux yeux bandés, Éros dans la mythologie grecque, dont les attributs étaient l'arc et les flèches et, comme d'autres divinités mythologiques, le flambeau.

Diane : déesse italique et romaine assimilée à la déesse grecque Artémis ; Diane avait fait vœu de chasteté – raison pour laquelle Nardo compare Serpetta, qui le repousse, à la chaste déesse.

Vénus : Aphrodite dans la mythologie grecque, déesse de la beauté et de l'amour.

Jupiter : Zeus, roi de toutes les divinités de l'Olympe.

Les Champs-Élysées (ou l'Élysée) : lieu mythique de tous les délices, où les âmes bienheureuses de ceux qui sont aimés des dieux vivent dans les félicités éternelles.

Tircis et Chloris : bergers de la tradition poétique "arcadienne" née de Théocrite (IIIe siècle av. J.C.), également protagonistes de la célèbre cantate de Haendel *Clori, Tirsi e Fileno.*

Les sirènes : créatures mythiques dont le chant charmait les marins et les conduisait à la mort.

Orphée : l'une des plus célèbres figures de la mythologie grecque : il charmait toutes les créatures par le pouvoir de son chant et de sa lyre ; il parvint même à fléchir les divinités infernales qui lui accordèrent de ramener parmi les vivants son épouse Eurydice, morte de la morsure d'un serpent, à condition de ne pas la regarder avant d'avoir quitté le Royaume des morts. Il ne réussit pourtant pas à se vaincre lui-même, perdant ainsi pour toujours son épouse bien-aimée.

Méduse : une des trois Gorgones – la seule à être mortelle – à l'aspect effrayant. Quiconque la regardait était aussitôt changé en pierre. Persée réussit à la tuer en regardant son image dans son bouclier, poli comme un miroir.

Alcide : nom patronymique d'Héraclès (Hercule), le plus fameux des héros de la mythologie grecque, hérité non de son père – qui était Zeus – mais de son grand-père paternel putatif Alcée.

Mercure : Hermès dans la mythologie grecque, messager des dieux, protecteur des marchands, des voyageurs et aussi des voleurs. Ses attributs étaient, entre autres, le casque et les sandales ailés offerts par Zeus, et le Caducée, symbole de l'éloquence, offert par Apollon.

Erminia (Herminie) : personnage féminin du poème épique du Tasse *Jérusalem délivrée.*

Furie : une des trois divinités de la malédiction et de la vengeance, correspondant aux Érinyes grecques ; leurs noms étaient Alecto, Mégère et Tisiphone.

Note

Torquato Tasso: Famoso scrittore italiano (1544-1595), autore del poema epico *Gerusalemme liberata* (1581).

Numa, Scipione...: Belfiore si vanta di avere fra i suoi antenati famosi personaggi dell'antica Roma, dai suoi albori fino all'epoca imperiale.

Amore: Il dio bendato dell'amore, nella mitologia greca Eros, i cui attributi erano l'arco, le freccie e, come altre divinità mitologiche, una fiaccola, la face.

Diana: Dea italica e romana assimilata alla dea greca Artemide: Diana aveva fatto il voto di castità e per questo Nardo paragona la sua Serpetta, che lo rifiuta, alla casta dea.

Venere: Nella mitologia greca Afrodite, la dea della bellezza e dell'amore.

Giove: Zeus, il re di tutte le divinità dell'Olimpo.

Campi Elisi: detto anche Elisio, il luogo mitico di ogni delizia, dove le anime beate dei prediletti degli dei vivono perennemente serene.

Tirsi e Clori: Nomi di pastori della tradizione bucolica (risalente al poeta greco Teocrito, III sec. a.C. e ripresa dai poeti dell'Arcadia) protagonisti anche della celebre Cantata di Händel, *Clori, Tirsi e Fileno*.

Sirene: Le mitiche creature che con il loro canto seducevano i naviganti, conducendoli alla rovina.

Orfeo: Una delle più famose figure della mitologia greca: col suo canto e col suono della sua lira incantava ogni creatura e riuscì perfino a commuovere gli dei dell'oltretomba che gli concessero di riportare nel regno dei vivi la sua Euridice, morta per il morso di un serpente, a condizione di non voltarsi a guardarla prima di aver lasciato gl'Inferi. Non riuscì però a vincere se stesso, perdendo così per sempre l'amata sposa.

Medusa: Una delle tre Gorgoni, quella mortale, dall'aspetto orribile. Chiunque la guardasse rimaneva pietrificato. Perseo riuscì ad ucciderla guardando la sua immagine riflessa sul suo scudo lucido come uno specchio.

Alcide: Nome patronimico di Eracle (Ercole), il più famoso degli eroi della mitologia greca, assunto però non dal padre, che era Zeus, ma dal nonno paterno putativo Alceo.

Mercurio: Hermes nella mitologia greca, messaggero degli dei, protettore dei mercanti e dei viaggiatori e anche dei ladri. Suoi attributi, tra l'altro erano il berretto e i calzari alati donatigli da Zeus e il Caduceo, la verga dell'eloquenza donatagli da Apollo.

Erminia: Personaggio femminile del poema epico *Gerusalemme liberata* di Torquato Tasso.

Furia: Una delle tre divinità della maledizione e della vendetta punitrice, corrispondenti alle Erinni greche, i loro nomi erano Aletto, Megera e Tisifone.

Notes

Torquato Tasso: famous Italian writer (1544-95), author of the epic poem *Gerusalemme liberata* (Jerusalem delivered, 1581).

Numa, Scipio: Belfiore boasts that he counts among his ancestors many illustrious figures of ancient Rome, from its origins to the imperial period.

Love: Cupid (Eros in Greek mythology), the blindfold god of love, whose attributes were a bow and arrow and, like other mythological divinities, the torch.

Diana: Italian and Roman goddess assimilated with the Greek goddess Artemis; Diana had taken a vow of chastity – which is why Nardo compares Serpetta, who rejects him, to the chaste goddess.

Venus: Aphrodite in Greek mythology, goddess of beauty and love.

Jupiter: Zeus, king of all the gods of Olympus.

The Elysian Fields: also known as Elysium, the mythical place of all delights, where the blessed souls of those who are beloved of the gods live in eternal bliss.

Thyrsis and Chloris: shepherds of the 'Arcadian' poetic tradition created by Theocritus (third century BC), and also protagonists of Handel's well-known cantata *Clori, Tirsi e Fileno.*

The Sirens: mythical creatures whose song charmed sailors and led them to their death.

Orpheus: one of the most celebrated figures in Greek mythology. He charmed all living creatures by the power of his singing and his lyre; he even succeeded in softening the hearts of the infernal divinities, who allowed him to bring back among the living his wife Eurydice, who had died from a snake bite, on condition he did not look at her before leaving the kingdom of the dead. But he did not succeed in mastering himself, thus losing his beloved wife for ever.

Medusa: one of the Gorgons – the only mortal among the three – with a terrifying appearance. Anyone who looked at her was immediately turned to stone. Perseus managed to kill her by looking only at her reflection in his shield, which was polished like a mirror.

Alcides: patronymic of Heracles (Hercules), the most famous of the heroes of Greek mythology. He took the name not from his father – who was Zeus – but from his putative paternal grandfather Alcaeus.

Mercury: Hermes in Greek mythology, messenger of the gods, protector of shopkeepers, travellers, and also thieves. Among his attributes were the helmet and winged sandals given to him by Zeus, and the caduceus, the sceptre of eloquence, presented by Apollo.

Erminia: female character from Tasso's epic *Gerusalemme liberata.*

Fury: one of the three divinities of malediction and vengeance, corresponding to the Greek Erinyes; their names were Alecto, Megaera, and Tisiphone.

Anmerkungen

Torquato Tasso: gefeierter italienischer Dichter (1544-1595), Verfasser der epischen Dichtung *La Gierusalemme liberata* (*Das befreite Jerusalem*) (1581).

Numa, Scipio: Belfiore rühmt sich, er habe unter seinen Vorfahren berühmte Persönlichkeiten des alten Rom, von den Anfängen bis zur Kaiserzeit.

Amor: der Gott der Liebe mit den verbundenen Augen, Eros in der griechischen Mythologie; seine Attribute waren Pfeil und Bogen und – wie bei anderen Gottheiten der antiken Mythologie – die Fackel.

Diana: italische Göttin, der griechischen Göttin Artemis gleichgesetzt; Diana hatte ein Keuschheitsgelübde abgelegt – darum vergleicht Nardo Serpetta, die ihn abweist, mit der keuschen Göttin.

Venus: Aphrodite in der griechischen Mythologie, Göttin der Schönheit und der Liebe.

Jupiter: Zeus, höchster Gott und König über alle Gottheiten des Olymp.

Die Gefilde der Seligen (oder Elysium): mythischer Ort der höchsten Wonnen, wo die glücklichen Seelen derer, die die Götter lieben, in ewiger Glückseligkeit leben.

Tirsis und Cloris: Namen von Schäfern der von Theokrit (3. Jahrhundert v.Chr.) begründeten „arkadischen" Dichtung, auch Hauptfiguren der berühmten Kantate *Clori, Tirsi e Fileno* von Händel.

Die Sirenen: mythische Gestalten, die mit ihrem Gesang die Seefahrer betörten und sie dann zu Tode brachten.

Orpheus: eine der berühmtesten Gestalten der griechischen Mythologie: der machtvolle Zauber seines Gesangs und seiner Leier besänftigte alle Geschöpfe; es gelang ihm sogar, die Götter der Unterwelt zu rühren, die es ihm gestatteten, seine durch einen Schlangenbiss getötete Gemahlin Eurydike ins Reich der Lebenden zurückzuholen unter der Bedingung, dass er sich nicht nach ihr umsah, bevor sie nicht das Totenreich verlassen hatten. Doch er konnte sich nicht beherrschen und verlor seine geliebte Gemahlin für immer.

Medusa: eine der drei Gorgonen – die einzige sterbliche –, deren grauenerregender Anblick versteinerte. Perseus gelang es, sie zu töten, indem er nicht sie selbst, sondern in seinem blankpolierten Schild ihr Spiegelbild betrachtete.

Alkide: Vatername des Herakles (Herkules), des Superhelden der griechischen Mythologie. Den Namen erhielt er nicht von seinem Vater – das war Zeus –, sondern von Alkaios, seinem vermeintlichen Großvater väterlicherseits.

Merkur: Hermes in der griechischen Mythologie, Götterbote, Schutzpatron der Kaufleute, der Reisenden wie auch der Diebe. Seine Attribute waren u.a. der Helm und die geflügelten Schuhe, die Zeus ihm schenkte, und der Merkurstab, Symbol der Beredsamkeit, den er von Apollo erhielt.

Erminia (Hermine): weibliche Gestalt aus Tassos epischer Dichtung *Das befreite Jerusalem*.

Furie: eine der drei Rachegöttinnen, mit den griechischen Erinyen gleichgesetzt; ihre Namen waren Alekto, Megaira und Teisiphone.



Photo Marco Borggreve

Avec plus de 200 enregistrements à son actif et une intense activité comme chanteur, chef d'orchestre, chercheur et pédagogue, **René Jacobs** s'est imposé comme une personnalité éminente de la musique vocale baroque et classique.
Il a reçu sa première formation musicale comme petit chanteur à la cathédrale de sa ville natale, Gand. Parallèlement à des études approfondies de philologie classique à l'Université, il a étudié le chant. Ses rencontres avec Alfred Deller, les frères Kuijken et Gustav Leonhardt détermineront son orientation vers la musique baroque et le répertoire de contre-ténor où il s'impose rapidement. Dès 1977, il fonde le Concerto Vocale avec lequel il explorera ce répertoire sur les scènes européennes et au Japon. C'est alors qu'il réalise pour harmonia mundi une série d'enregistrements novateurs tous primés par la critique internationale.
1983 marque les débuts de son activité de chef lyrique dans la production de l'*Orontea* de Cesti au festival d'Innsbruck, qu'il dirigera jusqu'en 2009. Sa passion pour l'opéra vénitien, auquel il ne cesse de revenir, a donné lieu aux triomphes de deux ouvrages de Cavalli : la *Calisto* (dans la mise en scène de Herbert Wernicke) et *Eliogabalo*. Ses engagements au Staatsoper de Berlin et au Théâtre de la Monnaie à Bruxelles l'ont conduit à diriger *Orpheus* et *La Patience de Socrate* de Telemann, *Cleopatra e Cesare* de Graun, *Opera seria* de Gassmann, *Croesus* de Keiser, *Così fan tutte* de Mozart et *Orlando Paladino* de Haydn. Il dirige régulièrement au festival d'Aix-en-Provence (depuis 1998), au Théâtre des Champs-Élysées et Salle Pleyel, ainsi qu'à Vienne (Theater an der Wien).
René Jacobs a été distingué de nombreuses fois par la critique musicale en Europe et aussi aux U.S.A, où son enregistrement des *Nozze di Figaro* de Mozart a reçu un Grammy Award (Best Opera 2005). La revue *Classica* l'élisait "Artiste de l'année 2009" pour ses enregistrements de la *Brockes-Passion* de Telemann, d'*Idomeneo* de Mozart et de *La Création* de Haydn. En 2010, son étonnante *Flûte enchantée* recevait un accueil des plus enthousiastes (CD des Jahres (*Opernwelt*), Preis der Deutschen Schallplattenkritik, Choc de l'année 2010, *BBC Music Magazine* Award).
Longtemps professeur à la Schola Cantorum Basiliensis, René Jacobs a gardé une relation privilégiée avec cette institution où il a formé de nombreux chanteurs qui se produisent aujourd'hui sur les plus grandes scènes internationales.

With more than two hundred recordings to his credit and an intensive schedule as singer, conductor, scholar and teacher, **René Jacobs** has achieved an eminent position in the field of Baroque and Classical vocal music.
He received his early musical training as a choirboy at the cathedral of his native city of Ghent. Alongside his advanced studies of Classics at the University of Ghent, he continued to study singing. His encounters with Alfred Deller, the Kuijken brothers and Gustav Leonhardt were to determine his orientation towards Baroque music and the countertenor repertory, in which he soon established his reputation. In 1977 he founded the ensemble Concerto Vocale with which he explored this repertory throughout Europe and in Japan. He then began to make a series of innovative recordings for harmonia mundi, all of which won awards from the international press.
His career as an operatic conductor began in 1983 with the production of Cesti's *L'Orontea* at the Innsbruck Festival, of which he was director until 2009. His passion for Venetian opera, to which he constantly returns, has resulted in triumphs in two works by Cavalli, *La Calisto* (in a production by Herbert Wernicke) and *Eliogabalo*. His collaboration with the Berlin Staatsoper and the Théâtre de la Monnaie in Brussels has led him to conduct Telemann's *Orpheus* and *Der geduldige Socrates*, Graun's *Cleopatra e Cesare*, Gassmann's *Opera seria*, Keiser's *Croesus*, Mozart's *Così fan tutte*, and Haydn's *Orlando Paladino*. He has also conducted regularly at the Aix-en-Provence Festival (since 1998), and in Paris (initially at the Théâtre des Champs-Élysées and today at the Salle Pleyel) and Vienna (Theater an der Wien).
Rene Jacobs has received many distinctions from music critics in Europe and the USA, where his recording of Mozart's *Le nozze di Figaro* won a Grammy Award (Best Opera 2005). Classica magazine voted him 'Artist of the year 2009' for his recordings of Telemann's *Brockes-Passion*, Mozart's *Idomeneo*, and Haydn's *Die Schöpfung*. More recently, his astonishing version of Mozart's *Die Zauberflöte* has been released to enthusiastic acclaim (CD des Jahres in *Opernwelt*, Preis der Deutschen Schallplattenkritik, Choc de l'année 2010 in *Classica*, *BBC Music Magazine* Award).
Long a professor at the Schola Cantorum Basiliensis, René Jacobs has maintained a privileged relationship with this institution where he trained many singers who now appear in the leading international venues.

Mit mehr als 200 Einspielungen und seiner lebhaften Tätigkeit als Sänger, Dirigent, Musikforscher und Gesangspädagoge zählt **René Jacobs** zu den herausragenden Künstlerpersönlichkeiten des Vokalrepertoires der Musik des Barock und der Klassik.
Seine erste musikalische Ausbildung erhielt er als Chorknabe der Kathedrale seiner Heimatstadt Gent. Neben seinem Studium der Altphilologie an der Universität Gent studierte er Gesang. Seine Begegnungen mit Alfred Deller, den Brüdern Kuijken und Gustav Leonhardt gaben den Anstoß zu seinem Entschluß, sich auf die Barockmusik und das Stimmfach des Countertenors zu spezialisieren, in dem er rasch große Erfolge feiern konnte. Schon 1977 gründete er das Ensemble Concerto Vocale, mit dem er dieses Repertoire auf den Bühnen Europas und in Japan zur Aufführung brachte. Gleichzeitig produzierte er für harmonia mundi eine ganze Reihe maßstabsetzender Einspielungen, die alle mit internationalen Kritikerpreisen ausgezeichnet worden sind.
Seine Tätigkeit als Operndirigent begann mit der Produktion von Cestis *Orontea* im Jahr 1983 bei den Festspielen für Alte Musik in Innsbruck, die er bis 2009 leitete. Seine Begeisterung für die venezianische Oper, auf die er immer wieder zurückkommt, fand ihren Höhepunkt in den triumphalen Erfolgen von zwei Cavalli-Opern: *La Calisto* (in der Inszenierung von Herbert Wernicke) und *Eliogabalo*, beide für das Théâtre Royal de la Monnaie in Brüssel. Im Rahmen seiner Zusammenarbeit mit der Staatsoper Berlin dirigierte er *Orpheus* und *Der gedultige Socrates* von Telemann, *Cleopatra e Cesare* von Graun, *Opera seria* von Gassmann, *Croesus* von Keiser, *Così fan tutte* von Mozart und *Orlando Paladino* von Haydn. Er dirigiert regelmäßig beim Festival von Aix-en-Provence (seit 1998), in Paris (anfangs im Théâtre des Champs-Élysées, jetzt in der Salle Pleyel) und in Wien (Theater an der Wien).
René Jacobs ist von der Musikkritik mit Preisen überhäuft worden, in Europa ebenso wie in den USA, wo seine Einspielung von *Le nozze di Figaro* einen Grammy Award (Best Opera 2005) erhalten hat. Die französische Zeitschrift *Classica magazine* wählte ihn zum 'Künstler des Jahres 2009' für seine Aufnahmen von Telemanns *Brockes-Passion*, Mozarts *Idomeneo* und Haydns *Schöpfung*. Seine bemerkenswerte *Zauberflöte* hat begeisterte Zustimmung gefunden (CD des Jahres (*Opernwelt*), Preis der Deutschen Schallplattenkritik, Choc de l'année 2010, *BBC Music Magazine* Award).
René Jacobs, der lange Zeit einen Lehrauftrag an der Schola Cantorum Basiliensis hatte, ist dieser Einrichtung, aus der zahlreiche von ihm ausgebildete Sänger hervorgegangen sind, die heute auf den bedeutendsten Bühnen der Welt auftreten, immer noch in besonderer Weise verbunden.

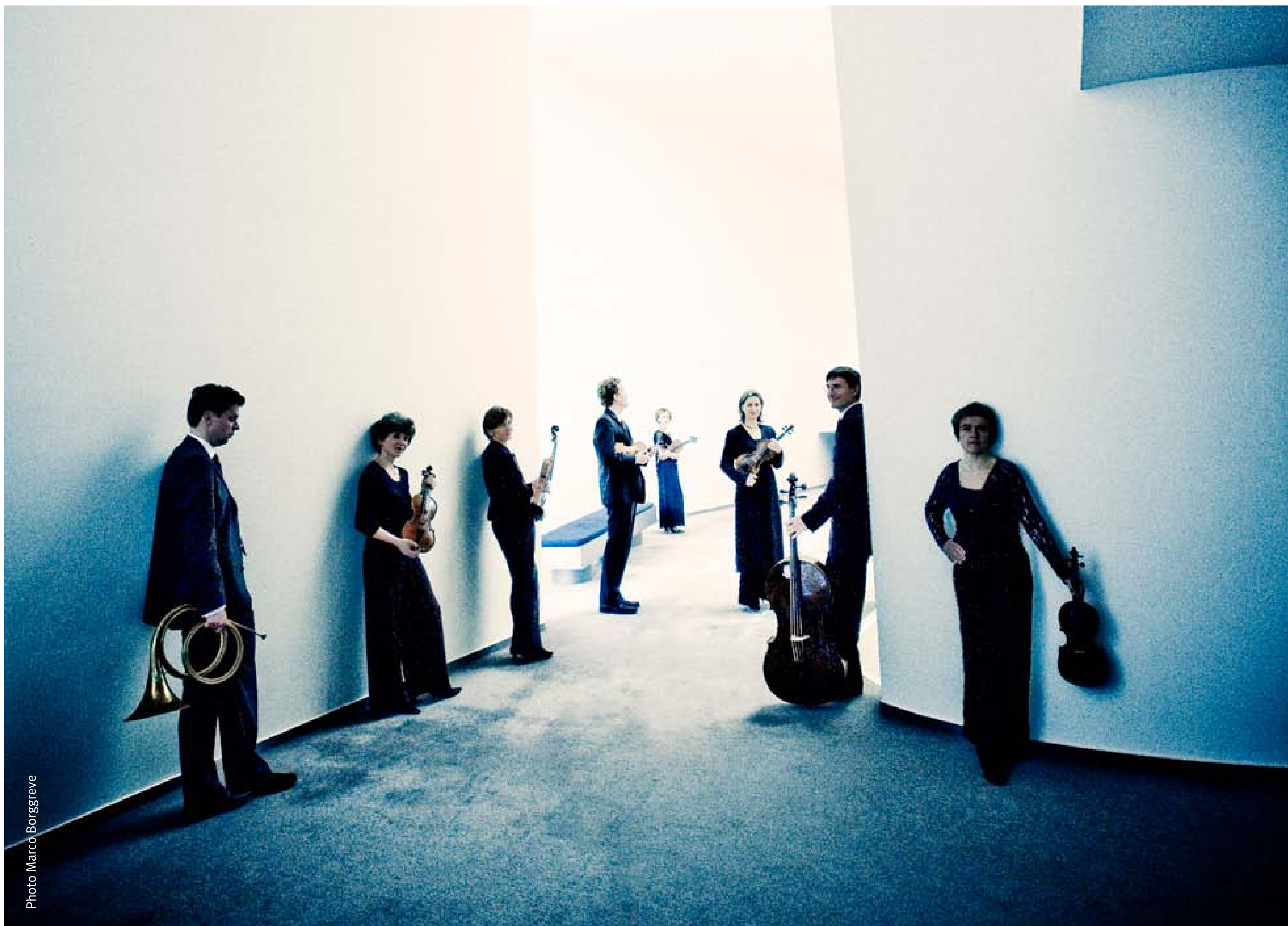


Photo Marco Borggreve

Le **Freiburger Barockorchester** fête ses 25 ans cette année. Invité des salles de concert et des opéras les plus prestigieux à travers le monde, de sa propre ville de Fribourg-en-Brisgau jusqu'en Extrême-Orient, il y joue un répertoire des plus diversifiés, depuis le baroque jusqu'à la musique contemporaine.
Le credo artistique des Freiburger reste cependant inchangé : une curiosité créatrice de la part de chaque musicien qui va de pair avec la volonté d'interpréter les œuvres abordées de la façon la plus vive et la plus expressive qui soit. Le fait de confier des concertos solistes exigeants à des instrumentistes sortis des rangs de l'orchestre fait partie intégrante de cette démarche. Ainsi un jeu d'ensemble cultivé et enthousiasmant est-il devenu la marque de fabrique de l'orchestre sur la scène internationale.
Le FBO collabore avec de grands artistes tels que René Jacobs, Andreas Staier et Thomas Quasthoff et bénéficie d'une coopération suivie avec harmonia mundi France. Le succès artistique de ce partenariat musical s'est exprimé dans de nombreux enregistrements qui ont remporté les prix les plus prestigieux, dont le Jahrespreis der Deutschen Schallplattenkritik en 2009, le Prix Edison de la musique classique en 2008, le Prix allemand ECHO de la musique classique en 2007, ainsi que le Classical Brit Award dans cette même année.
Sous la direction artistique de ses deux Konzertmeister Gottfried von der Goltz et Petra Müllejans ou sous la baguette de chefs d'orchestre triés sur le volet, le FBO présente une centaine de concerts par an, dans diverses formations qui vont de l'orchestre de chambre au grand orchestre lyrique. Ensemble autonome, il organise ses propres concerts d'abonnement au Konzerthaus de Fribourg, au Liederhalle de Stuttgart et à la Philharmonie de Berlin ainsi que des tournées dans le monde entier.

The **Freiburger Barockorchester** celebrates its twenty-fifth anniversary in 2012. A glance at the ensemble's schedule shows a diverse repertoire played at the leading concert halls and opera houses, ranging from the Baroque to the contemporary and from Freiburg to the Far East.
The Freiburgers' artistic credo, however, remains unchanged: the creative curiosity of each individual member, with the aim of playing a composition in as lively and expressive a manner as possible. This also involves assigning demanding solo concertos to players from the orchestra's own ranks. Cultivated yet at the same time exciting ensemble playing has thus become the orchestra's international trademark.
The FBO collaborates with leading artists such as René Jacobs, Andreas Staier and Thomas Quasthoff, and enjoys a close cooperation with harmonia mundi France. The artistic success of this musical partnership has been demonstrated in numerous recordings which have won top awards such as the Jahrespreis der Deutschen Schallplattenkritik 2009, the Edison Classical Music Award 2008, the ECHO Klassik Deutscher Musikpreis 2007, and the Classical Brit Award 2007.
Under the artistic directorship of its two Konzertmeisters Gottfried von der Goltz and Petra Müllejans, and under the baton of selected conductors, the FBO presents around one hundred performances per year in a variety of formations from chamber to opera orchestra: a self-governing ensemble with its own subscription concerts at the Konzerthaus in Freiburg, the Liederhalle in Stuttgart and the Berlin Philharmonie in addition to a worldwide touring programme.

Das **Freiburger Barockorchester** feiert sein 25-jähriges Bestehen. Es ist ein gefragter Gast in den bedeutendsten Konzert- und Opernhäusern. Ein Blick auf den Konzertkalender des Ensembles präsentiert eine Vielfalt des Repertoires und der Auftrittsorte, die sich vom Barock bis in die musikalische Gegenwart und von Freiburg bis in den Fernen Osten erstreckt.
Unverändert geblieben ist das künstlerische Credo der „Freiburger": die kreative Neugier jedes einzelnen, mit dem Ziel, eine Komposition so lebendig und sprechend wie nur irgend möglich zu spielen. Dazu gehört auch die Besetzung anspruchsvoller Solokonzerte mit Mitgliedern aus den eigenen Reihen. Ein kultiviertes und zugleich mitreißendes Ensemblespiel ist so zum internationalen Markenzeichen geworden.
Das FBO arbeitet kontinuierlich mit bedeutenden Künstlern wie René Jacobs, Andreas Staier und Thomas Quasthoff zusammen und ist in einer engen Kooperation mit dem französischen Label harmonia mundi France verbunden. Der künstlerische Erfolg dieser musikalischen Partnerschaften äußert sich in zahlreichen CD-Produktionen und der Verleihung prominenter Auszeichnungen wie dem Jahrespreis der Deutschen Schallplattenkritik 2009, dem Edison Classical Music Award 2008, dem ECHO Klassik Deutscher Musikpreis 2007 oder dem Classical Brit Award 2007.
Unter der künstlerischen Leitung seiner beiden Konzertmeister Gottfried von der Goltz und Petra Müllejans sowie unter der Stabführung ausgewählter Dirigenten präsentiert sich das FBO mit rund einhundert Auftritten pro Jahr in unterschiedlichen Besetzungen vom Kammer- bis zum Opernorchester: ein selbstverwaltetes Ensemble mit eigenen Konzertreihen im Freiburger Konzerthaus, in der Stuttgarter Liederhalle und der Berliner Philharmonie und mit Tourneen in der ganzen Welt.

„Das Freiburger Barockorchester ist ein Solitär von besonderer Leuchtkraft. In der technischen und mentalen ‚Beherrschung' der Instrumente und der einzelnen Partien zeigt sich, wozu ‚historisches' Musizieren heute fähig ist. Plastisch und rein, transparent und klar, delikat in Phrasierung und Artikulation und ohne pathetischen Überdruck hört man alle Details und erlebt das Ganze als einen musikalischen Kosmos von überwältigendem Reichtum. Ohren auf, so klingt Musik!" (Salzburger Nachrichten, Januar 2009)

Photo Alvaro Yañez



Sophie Karthäuser *soprano*

Sophie Karthäuser se perfectionne avec Noelle Barker à la Guildhall School of Music and Drama de Londres.
Elle se produit avec l'Academy of Ancient Music, Les Arts Florissants, Les Musiciens du Louvre, Les Talens Lyriques, l'Akademie für alte Musik Berlin, le Freiburger Barockorchester, l'orchestre du Gewandhaus de Leipzig et le Monteverdi Choir, sous la direction de chefs tels que Louis Langrée, Kent Nagano, William Christie, René Jacobs, Marc Minkowski, Kazushi Ono, Christian Zacharias, Thomas Hengelbrock, Nikolaus Harnoncourt, Jérémie Rhorer, Kurt Masur, John Eliot Gardiner et Riccardo Chailly.
Depuis qu'elle a remporté le Prix du Public au concours de lieder du Wigmore Hall en 2003, elle a donné des récitals au Palais des Beaux-Arts et à la Monnaie de Bruxelles ainsi qu'à Carnegie Hall, au Wigmore Hall, à la Philharmonie de Berlin et aux opéras de Paris, de Lille, de Nantes, de Bordeaux, de Strasbourg et de Francfort.
Parmi ses nombreux rôles mozartiens, citons Pamina, Despina et Zerlina à la Monnaie, Susanna à l'Opéra de Lyon, Tamiri au Théâtre des Champs-Élysées, Sandrina au Theater an der Wien, ainsi qu'Ilia au festival d'Aix-en-Provence, à la Monnaie et au Théâtre des Champs-Élysées. Elle chantera bientôt les rôles de Polissena (*Radamisto*) au Theater an der Wien sous la direction de René Jacobs, d'Angelica (*Orlando*) à la Monnaie et de Créuse (*Médée* de Charpentier) au Théâtre des Champs-Élysées et à l'Opéra de Lille.
Sa discographie comprend notamment un album d'airs de Grétry, l'intégrale des lieder et un récital d'airs de Mozart, des mélodies sur des poèmes de Verlaine, ainsi que *Faramondo* et *Susanna* (rôle titre avec William Christie) de Haendel.

Sophie Karthäuser completed her studies with Noelle Barker at the Guildhall School of Music and Drama.
She has appeared with The Academy of Ancient Music, Les Arts Florissants, Les Musiciens du Louvre, Les Talens Lyriques, Akademie für alte Musik Berlin, the Freiburger Barockorchester, the Gewandhausorchester Leipzig, and the Monteverdi Choir, under such conductors as Louis Langrée, Kent Nagano, William Christie, René Jacobs, Marc Minkowski, Kazushi Ono, Christian Zacharias, Thomas Hengelbrock, Nikolaus Harnoncourt, Jérémie Rhorer, Kurt Masur, John Eliot Gardiner, and Riccardo Chailly.
Since winning the Audience Prize at the Wigmore Hall song contest in 2003, she has appeared in recital at the Palais des Beaux-Arts and La Monnaie in Brussels, Carnegie Hall, Wigmore Hall, the Berlin Philharmonie, and the opera houses of Paris, Lille, Nantes, Bordeaux, Strasbourg, and Frankfurt.
Sophie Karthäuser's many Mozart roles include Pamina, Despina and Zerlina at La Monnaie, Susanna at the Opéra de Lyon, Tamiri at the Théâtre des Champs-Élysées, Sandrina at the Theater an der Wien, and Ilia at the Aix-en-Provence Festival, La Monnaie, and the Théâtre des Champs-Élysées. Future projects include Polissena (*Radamisto*) at the Theater an der Wien under René Jacobs, Angelica (*Orlando*) at La Monnaie, and Créuse in Charpentier's *Médée* at the Théâtre des Champs-Élysées and Opéra de Lille.
Among her recordings are a solo album of Grétry arias, Mozart's complete songs, a recital of Mozart arias, a CD of French Verlaine settings, and Handel's *Faramondo* and *Susanna* (title role, with William Christie).

Sophie Karthäuser hat bei Noelle Barker an der Guildhall School of Music and Drama in London studiert.
Sie ist mit der Academy of Ancient Music aufgetreten, mit Les Arts Florissants, Les Musiciens du Louvre, Les Talens Lyriques, der Akademie für alte Musik Berlin, dem Freiburger Barockorchester, dem Gewandhausorchester Leipzig und dem Monteverdi Choir und hat unter der Leitung von Dirigenten wie Louis Langrée, Kent Nagano, William Christie, René Jacobs, Marc Minkowski, Kazushi Ono, Christian Zacharias, Thomas Hengelbrock, Nikolaus Harnoncourt, Jérémie Rhorer, Kurt Masur, John Eliot Gardiner und Riccardo Chailly gesungen.
Seit sie 2003 den Publikumspreis des Liedwettbewerbs der Wigmore Hall gewonnen hat, ist sie mit Liederabenden im Palais des Beaux-Arts und an der Monnaie in Brüssel wie auch in der Carnegie Hall, der Wigmore Hall, der Berliner Philharmonie und an den Opernhäusern von Paris, Lille, Nantes, Bordeaux, Straßburg und Frankfurt aufgetreten.
Unter den zahlreichen Mozart-Rollen, die Sophie Karthäuser verkörpert hat, sind zu nennen: die Pamina, die Despina und die Zerlina an der Monnaie, die Susanna an der Oper Lyon, die Tamiri am Théâtre des Champs-Élysées, die Sandrina am Theater an der Wien sowie die Ilia beim Festival von Aix-en-Provence, an der Monnaie und am Théâtre des Champs-Élysées. Unter René Jacobs wird sie am Theater an der Wien demnächst die Polissena (*Radamisto*), an der Monnaie die Angelica (*Orlando*) und am Théatre des Champs-Élysées sowie an der Oper Lille die Créuse (*Médée* von Charpentier) singen.
Ihre Diskographie umfasst u.a. ein Album mit Arien von Grétry, eine Gesamteinspielung der Lieder von Mozart, ein Soloalbum mit Mozart-Arien, eine CD mit französischen Liedern auf Gedichte von Verlaine.



Photo Pierre-Philippe Hofmann

Jeremy Ovenden *tenor*

Jeremy Ovenden étudie au Royal College of Music de Londres puis prend des cours privés avec Nicolai Gedda. Parmi ses prestations fréquentes dans le répertoire mozartien, citons Ferrando (*Così fan tutte*) au Royal Opera, Covent Garden et au Staatsoper de Berlin ; Ottavio (*Don Giovanni*) à la Scala de Milan et au Staatsoper de Berlin ; Belfiore (*La finta giardiniera*) à la Monnaie de Bruxelles ; Vogelsang (*Der Schauspieldirektor*) avec Concerto Köln ; Publio (*Il sogno di Scipione*) et Ozia (*La Betulia liberata*) avec Concentus Musicus Wien. On a pu l'entendre au Festival de Salzbourg en Fracasso (*La finta semplice*), Don Asdrubale (*Lo sposo deluso*), Biondello (*L'oca del Cairo*) et la *Messe en ut mineur*.
Il se produit également avec De Nederlandse Opera et en concert avec le London Philharmonic Orchestra, le London Symphony Orchestra et le Deutsches Symphonie-Orchester Berlin.
Il collabore avec des chefs comme Colin Davis, Nikolaus Harnoncourt, Vladimir Jurowski, Riccardo Muti, Daniel Barenboim, Christophe Rousset, Ivor Bolton, Jérémie Rhorer, Yannick Nézet-Séguin, Paul McCreesh, René Jacobs, Rinaldo Alessandrini et Giovanni Antonini dans un répertoire qui s'étend de Monteverdi, Bach et Haendel à Berlioz, Britten, Szymanowski et Henze en passant par Mozart et Haydn.
Sa vaste discographie comprend notamment *Il sogno di Scipione*, *La Betulia liberata*, *La finta semplice*, *L'oca del Cairo* et *Lo sposo deluso* de Mozart ; les passions selon saint Marc et saint Jean ainsi que des cantates de Bach ; la *Missa Salisburgensis* de Biber ; l'*Ode for St Cecilia's Day* et *Saul* de Haendel ; *Les Saisons* et *La Création* de Haydn ; *The Morning of the Year* de Holst ; et le *Huitième Livre de Madrigaux* de Monteverdi.

Jeremy Ovenden studied at the Royal College of Music, London, and privately with Nicolai Gedda.
His regular Mozart appearances have included Ferrando (*Così fan tutte*) for the Royal Opera, Covent Garden and Staatsoper Berlin; Ottavio (*Don Giovanni*) at La Scala, Milan and Staatsoper Berlin; Count Belfiore (*La finta giardiniera*) at La Monnaie, Brussels; Vogelsang (*Der Schauspieldirektor*) with Concerto Köln; and Publio (*Il sogno di Scipione*) and Ozia (*La Betulia liberata*) with Concentus Musicus Wien. Appearances at the Salzburg Festival include Fracasso (*La finta semplice*), Don Asdrubale (*Lo sposo deluso*), Biondello (*L'oca del Cairo*), and Mozart's Mass in C minor.
He has also appeared at De Nederlandse Opera and in concerts with the London Philharmonic and London Symphony Orchestras and the Deutsches Symphonie-Orchester Berlin.
Conductors with whom he has collaborated include Sir Colin Davis, Nikolaus Harnoncourt, Vladimir Jurowski, Riccardo Muti, Daniel Barenboim, Christophe Rousset, Ivor Bolton, Jérémie Rhorer, Yannick Nézet-Séguin, Paul McCreesh, René Jacobs, Rinaldo Alessandrini, and Giovanni Antonini, in repertoire ranging from Monteverdi, Bach and Handel through Mozart and Haydn to Berlioz, Britten, Szymanowski, and Henze.
Jeremy Ovenden's extensive discography includes Mozart's *Il sogno di Scipione*, *La Betulia liberata*, *La finta semplice*, *L'oca del Cairo*, and *Lo sposo deluso*; Bach's *St Mark Passion*, *St John Passion*, and cantatas; Biber's *Missa Salisburgensis*; Handel's *Ode for St Cecilia's Day* and *Saul*; Haydn's *Die Jahreszeiten* and *Die Schöpfung*; Holst's *The Morning of the Year*; and Monteverdi's Eighth Book of Madrigals.

Jeremy Ovenden hat am Royal College of Music in London studiert und seine Ausbildung bei Nicolai Gedda fortgesetzt.
Als gefragter Mozart-Interpret gestaltete er die Rolle des Ferrando (*Così fan tutte*) an der Royal Opera Covent Garden und der Staatsoper Berlin, Ottavio (*Don Giovanni*) an der Mailänder Scala und der Staatsoper Berlin, Belfiore (*La finta giardiniera*) an der Monnaie in Brüssel, Vogelsang (*Der Schauspieldirektor*) mit Concerto Köln, Publio (*Il sogno di Scipione*) und Ozia (*La Betulia liberata*) mit Concentus Musicus Wien. Bei den Salzburger Festspielen war er als Fracasso (*La finta semplice*), Don Asdrubale (*Lo sposo deluso*), Biondello (*L'oca del Cairo*) und in der c-moll-Messe zu hören.
Er ist mit De Nederlandse Opera und in Konzerten mit dem London Philharmonic Orchestra, dem London Symphony Orchestra und dem Deutschen Symphonie-Orchester Berlin aufgetreten.
Er hat mit Dirigenten wie Colin Davis, Nikolaus Harnoncourt, Vladimir Jurowski, Riccardo Muti, Daniel Barenboim, Christophe Rousset, Ivor Bolton, Jérémie Rhorer, Yannick Nézet-Séguin, Paul McCreesh, René Jacobs, Rinaldo Alessandrini und Giovanni Antonini gearbeitet in einem Repertoire, das von Monteverdi, Bach und Händel über Mozart und Haydn bis Berlioz, Britten, Szymanowski und Henze reicht.
In seiner umfangreichen Diskographie sind vor allem zu nennen: *Il sogno di Scipione, La Betulia liberata, La finta semplice, L'oca del Cairo* und *Lo sposo deluso* von Mozart, die Markus- und die Johannespassion sowie Kantaten von Bach, die *Missa Salisburgensis* von Biber, die *Ode for St Cecilia's Day* und *Saul* von Händel, *Die Jahreszeiten* und *Die Schöpfung* von Haydn, *The Morning of the Year* von Holst und das Achte Madrigalbuch von Monteverdi.



D.R.

Alex Penda *soprano*

Alex(andrina) Penda(tchanska) accomplit ses études au Conservatoire National de Musique de Sofia, sa ville natale, notamment auprès de la soprano Valerie Popova. À l'âge de 19 ans, elle remportait plusieurs prix internationaux (Antonín Dvořák, Bilbao, UNISA de Pretoria) et commençait une carrière internationale qui la conduisit à se produire aux opéras de Rome, Monte Carlo, Houston, Washington, Hambourg, Santa Fe, au San Carlo de Naples, aux théâtres Reggio de Turin, Verdi de Trieste, ou encore dans le cadre du Festival Rossini de Pesaro. Elle fut successivement *Lucia di Lammermoor* à Bilbao, Ophélie à Vienne, Gilda au Welsh National Opera, *La traviata* à Trieste, Hambourg et Francfort, *Suor Angelica* à Lucques...
En 2003, elle faisait ses débuts au Théâtre des Champs-Élysées dans *L'opera seria* de Gassmann, sous la direction de René Jacobs. S'ensuivit une exceptionnelle collaboration, notamment autour des grands rôles mozartiens interprétés en concert et sur scène (Fiordiligi, *Così fan tutte* ; Arminda, *La finta giardiniera*) ou encore au disque pour harmonia mundi : Donna Elvira (*Don Giovanni*), Vitellia (*La clemenza di Tito*), Elettra (*Idomeneo*) et dans le rôle titre d'*Agrippina* de Haendel.
Alex Penda a participé à d'autres productions discographiques comme *La Vie pour le Tsar* de Glinka, *Les Cloches* de Rachmaninov, ou encore, en DVD, *Roberto Devereux, I due Foscari*, Alcina dans l'*Orlando Paladino* de Haydn et *Sesostri* de Terradella.

Born in 1970, **Alex(andrina) Penda(tchanska)** studied at the National Conservatory of Music in Sofia, her native city, notably with the soprano Valerie Popova. At the age of nineteen she won several international prizes (Antonín Dvořák, Bilbao, UNISA in Pretoria), then embarked on an international career which has so far taken her to the opera houses of Rome, Monte Carlo, Houston, Washington, Hamburg, Santa Fe, the Teatro San Carlo in Naples, Teatro Reggio in Turin, Teatro Verdi in Trieste, and the Rossini Festival in Pesaro. Among her most notable appearances have been Lucia di Lammermoor in Bilbao, Ophélie in Vienna, Gilda with Welsh National Opera, Violetta in Trieste, Hamburg, and Frankfurt, and Suor Angelica in Lucca.
In 2003 she made her debut at the Théâtre des Champs-Élysées in Paris in Gassmann's *L'opera seria* under the direction of René Jacobs. This led to an outstanding long-term collaboration concentrating on the major Mozart roles in concert and on stage (Fiordiligi in *Così fan tutte* and Arminda in *La finta giardiniera*) and on record for harmonia mundi: Donna Elvira (*Don Giovanni*), Vitellia (*La clemenza di Tito*), Elettra (*Idomeneo*), as well as the title role in Handel's *Agrippina*.
Alex Penda has taken part in several other recordings, including Glinka's *A Life for the Tsar*, Rachmaninoff's *The Bells*, and, on DVD, *Roberto Devereux*, *I due Foscari*, Alcina in Haydn's *Orlando Paladino*, and Terradella's *Sesostri*.

Alex(andrina) Penda(tchanska), geboren 1970, hat am Staatlichen Musikkonservatorium in Sofia in erster Linie bei der Sopranistin Valerie Popova studiert. Im Alter von 19 Jahren gewann sie mehrere internationale Wettbewerbe (Antonin Dvořák, Bilbao, UNISA in Pretoria) und startete eine internationale Karriere als Opernsängerin mit Auftritten an den Opernhäusern in Rom, Monte Carlo, Houston, Washington, Hamburg, Santa Fe, am Teatro San Carlo in Neapel, am Teatro Reggio in Turin, am Teatro Verdi in Triest und beim Rossini-Festival in Pesaro. Sie sang die Titelrolle in *Lucia di Lammermoor* in Bilbao, die Ophelia in Wien, die Gilda an der Welsh National Opera, *La Traviata* in Triest, Hamburg und Frankfurt, *Suor Angelica* in Lucca...
Im Jahr 2003 debütierte sie am Théâtre des Champs-Élysées in Gassmanns *L'Opera seria* unter der Leitung von René Jacobs. Es folgte eine außerordentlich fruchtbare Zusammenarbeit, und sie sang unter seiner Leitung auf der Opernbühne und im Konzertsaal insbesondere die großen Mozart-Rollen (Fiordiligi, *Cosí fan tutte*; Arminda, *La finta giardiniera*) und in Einspielungen für harmonia mundi Donna Elvira (*Don Giovanni*), Vitellia (*La clemenza di Tito*), Elettra (*Idomeneo*) und die Titelrolle in Händels *Agrippina.*
Alex Penda hat auch bei mehreren anderen Schallplattenproduktionen mitgewirkt wie *Das Leben für den Zaren* von Glinka, *Die Glocken* von Rachmaninow sowie (auf DVD) *Roberto Devereux* und *I due Foscari*, aber auch als Alcina in *Orlando Paladino* von Haydn und *Sesostri* von Terradella.



Photo Jo Simoes

Marie-Claude Chappuis *mezzo-soprano*

Marie-Claude Chappuis a étudié à Fribourg puis à Salzbourg où elle a obtenu le premier prix de l'Académie de Musique du Mozarteum dans la classe de Breda Zakotnik.

À l'opéra d'Innsbruck, sous la direction de Brigitte Fassbaender, elle a chanté Hänsel dans *Hänsel und Gretel*, Sesto dans *La clemenza di Tito*, Charlotte dans le *Werther* de Massenet, *Carmen* ou encore Armindo dans *Partenope* de Haendel.

Sous la direction de René Jacobs, elle était la Messagère, Proserpine et l'Espérance (*L'Orfeo*) ainsi qu'Ottavia dans *L'incoronazione di Poppea*, rôle repris au Staatsoper de Berlin et à la Monnaie. Sur la scène du Grand Théâtre de Genève, elle a chanté l'Espérance, Ottavia et Pénélope dans la trilogie des opéras de Monteverdi ainsi qu'Annio dans *La clemenza di Tito* et Anna dans *Les Troyens* de Berlioz. À l'opéra de Zurich, elle a interprété Lazuli dans *L'Étoile*, Sesto dans *La clemenza di Tito*, Dorabella dans *Cosi fan tutte*, ainsi qu'Idamante dans l'*Idomeneo* de Mozart mis en scène et dirigé par Nikolaus Harnoncourt.

Son répertoire inclut également des oratorios, dont la *Passion selon saint Matthieu* et la *Messe en si mineur* de Bach, la *Messe en ut mineur* de Mozart, *L'Enfance du Christ* de Berlioz, *The Dream of Gerontius* de Elgar, ainsi que des récitals de lieder et de mélodies françaises.

On peut l'entendre régulièrement sur les scènes de la Philharmonie de Berlin, du Concertgebouw d'Amsterdam, du Gewandhaus de Leipzig, de la Tonhalle de Zurich ou encore du Lincoln Center de New York, sous la direction de Riccardo Muti, Giovanni Antonini, Riccardo Chailly, Nikolaus Harnoncourt, René Jacobs, Roger Norrington, András Schiff et Daniel Harding. Elle est également l'invitée des festivals de Salzbourg, Aix-en-Provence, Baden Baden et Graz.

Chez harmonia mundi, elle a chanté sous la direction de René Jacobs le rôle d'Annio dans *La Clémence de Titus* avec le Freiburger Barockorchester, ainsi que la Brockes-Passion de Telemann.

En 2001, elle a fondé le "Festival du Lied" de Fribourg.

Marie-Claude Chappuis studied in Fribourg, then in Salzburg, where she was awarded a distinction in Breda Zakotnik's class at the Mozarteum Academy of Music.

As a company member at the Tiroler Landestheater in Innsbruck, under the management of Brigitte Fassbaender, she sang Hänsel in *Hänsel und Gretel*, Sesto in *La clemenza di Tito*, Charlotte in Massenet's *Werther*, Carmen, and Armindo in Handel's *Partenope*.

Under the direction of René Jacobs, she has appeared as Messaggiera, Proserpina and Speranza (*L'Orfeo*) and Ottavia in *L'incoronazione di Poppea*, singing the last-named role at the Berlin Staatsoper and La Monnaie in Brussels. Her roles at the Grand Théâtre in Geneva have included Speranza, Ottavia and Penelope in the Monteverdi trilogy, Annio in *La clemenza di Tito*, and Anna in Berlioz's *Les Troyens*. At the Zurich Opera she has sung Lazuli (*L'Étoile*), Sesto (*La clemenza di Tito*), Dorabella (*Cosi fan tutte*), and Idamante (*Idomeneo*) in a production conducted and directed by Nikolaus Harnoncourt.

Her repertoire also includes concert works such as Bach's *St Matthew Passion* and B minor Mass, Mozart's C minor Mass, Berlioz's *L'Enfance du Christ*, and Elgar's *The Dream of Gerontius*, and she gives recitals of lieder and French *mélodies*.

Marie-Claude Chappuis can be heard regularly at the Berlin Philharmonie, the Amsterdam Concertgebouw, the Leipzig Gewandhaus, the Zurich Tonhalle, and Lincoln Center in New York, under such conductors as Riccardo Muti, Giovanni Antonini, Riccardo Chailly, Nikolaus Harnoncourt, René Jacobs, Roger Norrington, András Schiff, and Daniel Harding. She has also made guest appearances at the Salzburg, Aix-en-Provence, Baden-Baden, Ansbach, and Graz festivals.

On harmonia mundi she sings the role of Annio in *La clemenza di Tito* with the Freiburger Barockorchester and in Telemann's *Brockes-Passion*, both under the direction of René Jacobs.

In 2001 she founded the Festival du Lied in Fribourg.

Marie-Claude Chappuis hat in Fribourg und am Salzburger Mozarteum bei Breda Zakotnik studiert und ihr Gesangsstudium mit Auszeichnung abgeschlossen.

An der Innsbrucker Oper hat sie unter der Leitung von Brigitte Fassbaender den Hänsel in *Hänsel und Gretel* gesungen, den Sesto in *La clemenza di Tito*, die Charlotte in *Werther* von Massenet, die *Carmen* und den Armindo in *Partenope* von Händel.

Unter der Leitung von René Jacobs war sie die Messaggiera, Proserpina und La Speranza (*L'Orfeo*) sowie die Ottavia in *L'Incoronazione di Poppea*, die sie auch an der Staatsoper Berlin und an der Monnaie verkörperte. Auf der Bühne des Grand Théâtre in Genf sang sie in der Operntrilogie von Monteverdi La Speranza, die Ottavia und die Penelope sowie den Annio in *La clemenza di Tito* und die Anna in *Les Troyens* von Berlioz. An der Züricher Oper war sie als Lazuli in *L'Étoile*, als Sesto in *La Clemenza di Tito*, als Dorabella in *Cosi fan tutte* sowie als Idamante in Mozarts *Idomeneo* unter der Leitung von Nikolaus Harnoncourt zu sehen.

Sie ist auch als Oratoriensängerin tätig mit einem Repertoire, das von der *Matthäuspassion* bis zu Elgars *The Dream of Gerontius* reicht. Sie widmet sich ebenfalls dem deutschen Lied und der französischen Melodie.

Sie gastiert regelmäßig in den großen Konzertsälen Europas unter der Leitung von Riccardo Muti, Giovanni Antonini, Riccardo Chailly, Nikolaus Harnoncourt, René Jacobs, Roger Norrington, András Schiff und Daniel Harding.

Sie war außerdem Gast bei den Festivals in Salzburg, Aix-en-Provence, Baden-Baden und Graz.

In der Einspielung von *La clemenza di Tito* für harmonia mundi unter der Leitung von René Jacobs mit dem Freiburger Barockorchester ist sie als Annio zu hören. Unter seiner Leitung hat sie auch bei der Aufnahme der Brockes-Passion von Telemann mitgewirkt.

2001 gründete Marie-Claude Chappuis das „Festival du Lied“ in Fribourg.



D.R.

Nicolas Rivenq *baritone*

Licencié ès Lettres et ancien élève de l'École Normale Supérieure des Arts Décoratifs, **Nicolas Rivenq** commence sa carrière dans les ensembles Les Arts Florissants et La Chapelle Royale, puis entre dans la classe de Michel Sénéchal à l'École d'Art Lyrique de l'Opéra de Paris, et se perfectionne enfin aux USA à l'Université d'Indiana.
Remarqué par Yehudi Menuhin, il fait ses débuts aux festivals d'Edinburgh et de Gstaad sous sa direction. À son retour en France, il débute une longue collaboration avec William Christie. Suite à sa rencontre avec Jean-Claude Malgoire et Pier Luigi Pizzi, il a pris part à plus d'une vingtaine de leurs productions.
Giorgio Strehler le choisit pour ce qui sera sa dernière production d'opéra (*Così fan tutte*) pour l'inauguration du Teatro d'Europa à Milan. Il participe aux concerts inauguraux de la réouverture de La Fenice sous la direction de Riccardo Muti, ainsi qu'à l'ouverture de la Cité de la Musique à Paris sous la direction de Pierre Boulez et de William Christie.
Son vaste répertoire l'a conduit à se produire à travers le monde sous la direction de Zubin Mehta, Seiji Ozawa, René Jacobs, Iván Fischer, Michel Plasson, Antonio Pappano, Evelino Pidò, Maurizio Benini, Giuliano Carella, Marco Guidarini, Donato Renzetti, Árpád Gérecz, John Eliot Gardiner, Kenneth Montgomery, Daniele Gatti, etc.

A literature graduate (*Licencié ès Lettres*) and former pupil of the École Normale Supérieure des Arts Décoratifs, **Nicolas Rivenq** started his career as a member of Les Arts Florissants and La Chapelle Royale, before joining Michel Sénéchal's class at the École d'Art Lyrique de l'Opéra de Paris and taking advanced courses at the University of Indiana.
After coming to the attention of Yehudi Menuhin, he made his debut at the Edinburgh and Gstaad Festivals under the latter's direction. On his return to France, he started a long collaboration with William Christie. He has also taken part in more than twenty productions with Jean-Claude Malgoire and Pier Luigi Pizzi.
Giorgio Strehler chose him for what turned out to be his last opera production (*Così fan tutte*) for the inauguration of the Teatro d'Europa in Milan. He also took part in the reopening concert of La Fenice under the direction of Riccardo Muti and in the opening concert of the Cité de la Musique in Paris under the direction of Pierre Boulez and William Christie.
Nicolas Rivenq performs his wide repertoire throughout the world under the direction of such conductors as Zubin Mehta, Seiji Ozawa, René Jacobs, Iván Fischer, Michel Plasson, Antonio Pappano, Evelino Pidò, Maurizio Benini, Giuliano Carella, Marco Guidarini, Donato Renzetti, Árpád Gérecz, John Eliot Gardiner, Kenneth Montgomery, and Daniele Gatti.

Als Absolvent der École Nationale Supérieure des Arts Décoratifs begann **Nicolas Rivenq** seine Karriere als Chorsänger der Ensembles Les Arts Florissants und La Chapelle Royale. Er besuchte die Klasse von Michel Sénéchal an der École d'Art Lyrique der Pariser Oper, und nahm später Gesangsunterricht an der Universität von Indiana.
Yehudi Menuhin wurde auf ihn aufmerksam, und unter seiner Leitung gab er sein Debüt bei den Festivals in Edinburgh und Gstaad. Anschließend kam es zu einer langjährigen Zusammenarbeit mit William Christie. Nach der Begegnung mit Jean-Claude Malgoire und Pier Luigi Pizzi trat er in mehr als zwanzig ihrer Produktionen auf.
Giorgio Strehler engagierte ihn für seine letzte Opernproduktion (*Così fan tutte*) zur feierlichen Eröffnung des Teatro d'Europa in Mailand. Unter der Leitung von Riccardo Muti wirkte er bei den Konzerten anlässlich der Wiedereröffnung von La Fenice mit und unter Pierre Boulez und William Christie bei den Eröffnungsfeierlichkeiten der Cité de la Musique in Paris.
Mit seinem umfangreichen Repertoire war Nicolas Rivenq in aller Welt und unter namhaften Dirigenten zu hören, u.a. unter Zubin Mehta, Seiji Ozawa, René Jacobs, Iván Fischer, Michel Plasson, Antonio Pappano, Evelino Pidò, Maurizio Benini, Giuliano Carella, Marco Guidarini, Donato Renzetti, Árpád Gérecz, John Eliot Gardiner, Kenneth Montgomery, Daniele Gatti...



Photo Phoenix Entertainment Asia

Sunhae Im *soprano*

Née en Corée du Sud, **Sunhae Im** étudie à Séoul, puis se perfectionne auprès de Roland Hermann. Depuis, elle a travaillé avec Philippe Herreweghe, William Christie, Fabio Biondi, Thomas Hengelbrock, Sigiswald Kuijken, Manfred Honeck, Frans Brüggen, Kent Nagano, Riccardo Chailly, Sylvain Cambreling, Ton Koopman et Marek Janowski, entre autres.
Sous la direction de René Jacobs, Sunhae Im a chanté dans la *Passion selon saint Matthieu* de Bach, dans le *Vespro della Beata Vergine* de Monteverdi, et dans de nombreux opéras, notamment *L'Orfeo* de Monteverdi (Euridice), *Der geduldige Socrates* von Telemann (Rodisette) et *Orlando Paladino* de Haydn (Eurilla). Elle a également participé à plusieurs de ses enregistrements pour harmonia mundi, dont *La Clémence de Titus* (Servilia), *Idomeneo* (Ilia), *Don Giovanni* (Zerlina), *La Flûte enchantée* (Papagena) et *Agrippina* de Haendel (Poppea).
En 2000, Sunhae Im faisait ses débuts en Europe sur les scènes de Francfort et de Hanovre, où elle a interprété des rôles comme Zerlina, Blondchen, Barbarina, Papagena, Adele, Yniold ou L'Amour (*Orphée aux enfers*). Depuis, elle s'est produite en tant qu'invitée aux opéras de Hambourg, de Berlin (Deutsche Oper et Staatsoper) et à l'Opéra National de Paris, ainsi qu'aux festivals d'Aix-en-Provence et d'Innsbruck.
En concert, elle interprète principalement des œuvres de Haendel, Bach, Mozart et Haydn. En décembre 2008 elle chantait le *Messie* de Haendel avec l'Orchestre philharmonique de New York, et en janvier 2010 la *Quatrième symphonie* de Mahler à Pittsburgh.

Born in South Korea, **Sunhae Im** studied in Seoul, and then completed her training with Roland Hermann. Since then she has worked with such conductors as Philippe Herreweghe, William Christie, Fabio Biondi, Thomas Hengelbrock, Sigiswald Kuijken, Manfred Honeck, Frans Brüggen, Kent Nagano, Riccardo Chailly, Sylvain Cambreling, Ton Koopman, and Marek Janowski.
She has sung under the direction of René Jacobs in Bach's *St Matthew Passion* and Monteverdi's *Vespro della Beata Vergine*, as well as in numerous operas including Monteverdi's *L'Orfeo* (Euridice), Telemann's *Der geduldige Socrates* (Rodisette), and Haydn's *Orlando Paladino* (Eurilla). She can also be heard on several of the same conductor's recordings for harmonia mundi, among them *La clemenza di Tito* (Servilia), *Idomeneo* (Ilia), *Don Giovanni* (Zerlina), *Die Zauberflöte* (Papagena), and Handel's *Agrippina* (Poppea).
Sunhae Im made her European stage debut in 2000 in Frankfurt and Hanover. With the opera companies in these cities she sang such roles as Zerlina, Blondchen, Barbarina, Papagena, Adele, Yniold, and L'Amour (*Orphée aux enfers*). Since then she has also appeared as a guest at the Hamburg Staatsoper, the Deutsche Oper and Staatsoper in Berlin, the Opéra National de Paris, and the Aix-en-Provence and Innsbruck festivals. Her concert repertoire is centred on Handel, Bach, Mozart, and Haydn. In December 2008 she sang Handel's *Messiah* with the New York Philharmonic Orchestra, followed in January 2010 by Mahler's Fourth Symphony in Pittsburgh.

Die Südkoreanerin **Sunhae Im** Im studierte in Seoul und setzte ihre Gesangsausbildung bei Roland Hermann fort. Seitdem arbeitete sie unter anderem mit Philippe Herreweghe, William Christie, Fabio Biondi, Thomas Hengelbrock, Sigiswald Kuijken, Manfred Honeck, Frans Brüggen, Kent Nagano, Riccardo Chailly, Sylvain Cambreling, Ton Koopman und Marek Janowski.
Unter der Leitung von René Jacobs sang Sunhae Im in der *Matthäus-Passion* von Bach und in der *Marienvesper* von Monteverdi, und in zahlreichen Opern, zum Beispiel Monteverdis *L'Orfeo* (Euridice), *Der geduldige Socrates* von Telemann (Rodisette) und *Orlando Paladino* von Haydn (Eurilla). Sie ist ebenfalls in mehreren von seinen Aufnahmen für harmonia mundi zu hören, wie *La clemenza di Tito* (Servilia), *Idomeneo* (Ilia), *Don Giovanni* (Zerlina), *Die Zauberflöte* (Papagena) und *Agrippina* von Händel (Poppea).
2000 gab Sunhae Im ihr Bühnendebüt in Europa in Frankfurt und Hannover. Dort sang sie Partien wie Zerlina, Blondchen, Barbarina, Papagena, Adele, Yniold und Cupido (*Orpheus in der Unterwelt*). Seitdem gastierte sie ebenfalls an der Hamburgischen Staatsoper, an der Deutschen Oper Berlin, an der Berliner Staatsoper, an der Opéra National de Paris, bei den Festivals von Aix-en-Provence und Innsbruck. Schwerpunkte ihres Konzertrepertoires sind Werke von Händel, Bach, Mozart und Haydn. Im Dezember 2008 sang sie mit dem New York Philharmonic Orchestra Händels *Messiah* und im Januar 2010 in Pittsburgh Mahlers *4. Sinfonie*.



Photo © Michael Nagy

Michael Nagy *bass*

Né en 1976, **Michael Nagy** étudie le chant avec Rudolf Piernay, l'interprétation du lied avec Irwin Gage, et la direction d'orchestre. En 2004 il remporte le concours international du lied de l'Académie Hugo Wolf de Stuttgart. Après deux saisons au Komische Oper de Berlin, il rejoint de 2006 à 2011 la troupe de l'Alte Oper de Francfort, où il tient les emplois de baryton lyrique mozartien ainsi que des rôles comme Wolfram (*Tannhäuser*), Valentin (*Faust*), Yeletski (*La Dame de pique*), Marcello (*La Bohème*), Albert (*Werther*), Frank (*Die tote Stadt*) et Owen Wingrave. Il se produit en artiste invité à l'Opéra d'Oslo (Wolfram), à l'Opéra d'État de Bavière à Munich (Graf Luna, *Palestrina*) et au Theater an der Wien (Nardo, *La finta giardiniera*). Un récent temps fort était ses débuts en Wolfram dans la nouvelle production de *Tannhäuser* pour le centenaire du festival de Bayreuth, mise en scène par Sebastian Baumgarten sous la direction de Thomas Hengelbrock.

Sa carrière de concertiste le mène notamment au Concertgebouw d'Amsterdam, au NHK Hall de Tokyo et à Carnegie Hall avec des partenaires tels qu'Adám Fischer et le Chamber Orchestra of Europe (Haydn, *La Création*), Paavo Järvi et le HR-Sinfonieorchester (Nielsen, *Symphonie nº3*), Thomas Hengelbrock et le Balthasar-Neumann-Chor (Brahms, *Requiem allemand*) et Christoph Eschenbach et le NDR Sinfonieorchester (Mahler, *Symphonie nº8*). Parmi ses engagements en 2011/12, citons la *Sea Symphony* de Vaughan Williams au festival de Stuttgart, la *Messe en si mineur* de Bach avec René Jacobs à Séoul, ses débuts avec l'Orchestre symphonique de la Radio bavaroise dans *Des Knaben Wunderhorn* de Mahler, ainsi qu'un récital de lieder avec Gerold Huber pour la WDR.

Michael Nagy, born in 1976, studied voice with Rudolf Piernay, lied interpretation with Irwin Gage, and conducting. In 2004 he won the International Lied Competition held by Stuttgart's Hugo Wolf Academy. After two seasons at the Komische Oper Berlin, he was a company member at the Alte Oper Frankfurt from 2006 until 2011, singing the Mozart lyric baritone roles as well as Wolfram (*Tannhäuser*), Valentin (*Faust*), Yeletsky (*The Queen of Spades*), Marcello (*La Bohème*), Albert (*Werther*), Frank (*Die tote Stadt*), and Owen Wingrave. He has given guest performances at the Oslo Opera House (Wolfram), Bayerische Staatsoper München (Graf Luna, *Palestrina*), and Theater an der Wien (Nardo, *La finta giardiniera*). A recent highlight was his debut as Wolfram in Sebastian Baumgarten's new *Tannhäuser* production at the hundredth Bayreuth Festival, with Thomas Hengelbrock conducting.

Michael Nagy's concert career has taken him to venues including the Amsterdam Concertgebouw, the NHK Hall in Tokyo, and Carnegie Hall, with such partners as Adám Fischer and the Chamber Orchestra of Europe (Haydn, *Die Schöpfung*), Paavo Järvi and the HR-Sinfonieorchester (Nielsen, Symphony no.3), Thomas Hengelbrock and the Balthasar-Neumann-Chor (Brahms, *Ein deutsches Requiem*), and Christoph Eschenbach and the NDR Sinfonieorchester (Mahler, Symphony no.8). His engagements in 2011/12 included Vaughan Williams's *Sea Symphony* at the Stuttgart Music Festival, Bach's B Minor Mass with René Jacobs in Seoul, his debut with the Bavarian Radio Symphony Orchestra in Mahler's *Des Knaben Wunderhorn*, and a song recital with Gerold Huber for the WDR.

Michael Nagy, geboren 1976, hat Gesang bei Rudolf Piernay, Liedgestaltung bei Irwin Gage und Dirigieren studiert. 2004 gewann er den internationalen Liedwettbewerb der Hugo-Wolf-Akademie Stuttgart. Nach zwei Spielzeiten an der Komischen Oper Berlin war er von 2006 bis 2011 Ensemblemitglied der Alten Oper Frankfurt, wo er in den Mozart-Opern die lyrischen Bariton-Rollen sang, aber auch Wolfram (*Tannhäuser*), Valentin (*Faust*), Jeletzky (*Pique Dame*), Marcello (*La Bohème*), Albert (*Werther*), Frank (*Die tote Stadt*) und Owen Wingrave. Er hat an der Oper Oslo (Wolfram), an der Bayerischen Staatsoper München (Graf Luna, *Palestrina*) und am Theater an der Wien (Nardo, *La finta giardiniera*) gastiert. Ein Glanzpunkt seiner Laufbahn in jüngerer Zeit war sein Debüt als Wolfram in der neuen *Tannhäuser*-Produktion von Sebastian Baumgarten bei den 100. Bayreuther Festspielen unter der Leitung von Thomas Hengelbrock.

Als Konzertsänger ist er insbesondere im Concertgebouw Amsterdam, in der NHK Hall in Tokio und in der Carnegie Hall aufgetreten mit Partnern wie Adám Fischer und dem Chamber Orchestra of Europe (Haydn, *Die Schöpfung*), Paavo Järvi und dem HR-Sinfonieorchester (Nielsen, Sinfonie Nr.3), Thomas Hengelbrock und dem Balthasar-Neumann-Chor (Brahms, *Deutsches Requiem*) sowie Christoph Eschenbach und dem NDR Sinfonieorchester (Mahler, Sinfonie Nr.8). Unter seinen Verpflichtungen 2011/12 ist die *Sea Symphony* von Vaughan Williams beim Musikfest Stuttgart, Bachs h-moll-Messe unter René Jacobs in Seoul, sein Debüt mit dem Sinfonieorchester des Bayerischen Rundfunks in Mahlers *Des Knaben Wunderhorn* und ein Liederabend mit Gerold Huber im Auftrag des WDR zu nennen.

Page from the score from Náměšť



Mas de Vert, F-13200 Arles ℗ 2012

Enregistrement septembre 2011 - Teldex Studio Berlin
Direction artistique : Martin Sauer
Prise de son et montage : René Möller, Teldex Studio Berlin
Assistance linguistique : Serena Malcangi
Partition : Bärenreiter-Verlag, Kassel / Basel . London . New York . Prag
vertreten durch Alkor-Edition, Kassel

P1 : Van Loo, *Portrait de Mme de Pompadou*r, dit en “belle jardinière”, 1760
Versailles, Petit Trianon - Cliché akg-images
Maquette Atelier harmonia mundi

harmoniamundi.com

HMC 902126.28